ISTORIE

book

HUMANITAS

CĂTĂLIN PAVEL

# ARHEOLOGIA IUBIRII

DE LA NEANDERTHAL LA TAJ MAHAL

Cătălin Pavel (n. 1976) este doctor în arheologie și scriitor. A participat la săpături arheologice în țară, în Germania, Franța, Anglia, Maroc, Israel și în special în Turcia (la Milet, Troia și Gordion). Burse doctorale și post-doctorale la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Universitatea din Oxford, Institutul Arheologic Albright din Ierusalim și Colegiul Noua Europă din București.

Volume academice: *Describing and Interpreting the Past* (Editura Universității din Bucureşti, 2010) și *Dicţionar de mitologie greco-romană* (coautor, Corint, 2011). Volume de poezie: *Altera pars* (A.T.U., 2013, Premiul „Mircea Ivănescu“), *Tulburarea la ființele vii* (Limes, 2014), *Doi oameni într-o poză* (Limes, 2015) și *Adagietto* (FrACTalia, 2016). Romane: *Aproape a șaptea parte din lume* (Humanitas, 2010, tr. franceză *La septième partie du monde*, Non Lieu, Paris, 2017), *Nici o clipă Portasar* (Cartea Românească, 2015), *Trecerea* (Cartea Românească, 2016, Premiul „Ziarul de Iași“, nominalizată la premiile USR) și *Chihlimbar*, Polirom, 2017.

Din 2016 ține rubrica săptămânală de arheologie din *Dilema veche*.

CĂTĂLIN PAVEL

# ARHEOLOGIA IUBIRII

## De la Neanderthal la Taj Mahal

ISBN: 978-973-50-6543-0 (epub)

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 021.311.23.30

# Cuprins

*Colegilor și prietenilor mei*
*de pe șantierele arheologice*
*din România*

# Introducere. Idei în șantier

E ceva pe de-o parte funcționăresc, pe de alta narcisist în a spune neîntrebat „când ți-a venit ideea“. Ideile nu apar brusc, cum nu se face nici vinul brusc, și aceleași subiecte au preocupat întotdeauna mai mulți oameni decât îți închipui. O să spun totuși, școlărește, că ideea cărții mi-a venit acum zece ani, după o zi de lucru pe un sit arheologic de lângă Strâmtoarea Dardanele. Când echipa se aduna din nou seara, discuțiile deveneau mai personale – și parcă în campania de-atunci mai mult ca oricând. Cineva a pomenit cuplurile care s-au cunoscut lucrând pe acel șantier și au ajuns să se căsătorească, din 1988 încoace, adică de când începuse proiectul la care mă adăugasem și eu în ultimii ani. Între două cântece, toată lumea a început să numere, cu un fel de satisfacție stăpânită. Erau multe asemenea cupluri – vreo zece. În campania aceea avusesem șansa să descopăr o statuetă romană, de marmură, a lui Eros; discuția despre cuplurile arheologice a închis circuitul, și m-am gândit atunci că s-ar putea scrie ceva pe tema asta. Un volum care, de exemplu, să pună întrebarea dacă sentimentul erotic are o permanență arheologică.

În mod reflex, vrem să începem orice cercetare cu o definiție și apoi să purcedem la niște clasificări. Bunele practici academice nu se aplică însă prea grozav la iubire ca obiect de studiu. Paul Valéry zicea că anumite cuvinte sunt ca niște punți fragile peste o prăpastie; dacă treci repede peste ele, te țin, dacă te oprești să reflectezi la ele, se rup cu tine. În loc să mă apuc să definesc iubirea, o să spun doar că mă interesează aici acea formă de dragoste care presupune o tensiune erotică, actualizată sau nu. În teoria dragostei nu intru. Mă feresc să-i scot pe Platon și Aristotel din garaj și cu atât mai puțin voi recurge la literatura științifică modernă despre dragoste. Știu că începând din anii 1950 s-a tot încercat modernizarea discursului „științific“ despre dragoste, cu categorisiri

cu tot. Sociologii de la Harvard (Sorokin, 1954), psihanaliștii din tradiția teoriei critice (Fromm, 1956) și teologii de la Cambridge (C.S. Lewis, 1960) au clasificat cu mare acribie inclasificabilul, folosind de obicei repere din gândirea antică și ajungând la rezultate până la urmă nu chiar așa de diferite. Dacă le rezumi ideile de altfel – un test uneori profitabil, alteori nătâng al substanței unui gânditor –, din brilianța discursului lor rămân niște cărămizi mai degrabă banale. Corespondența categoriilor dragostei propuse de ei cu termenul grec pe care l-au ales drept etichetă e necesarmente doar aproximativă: de la Homer la Noul Testament, dragostea ar fi astfel erotică (*éros*), prietenească (*philía*), părintească/filială (*storgé*), altruistă/divină/*caritas* (*agápe*). Acum, ar fi nevoie de un volum întreg doar pentru a discuta terminologia greacă a dragostei. *Eros* este, la Homer, dragostea unui bărbat pentru o femeie, cel mai adesea fără componenta ei sexuală; dar *éros* desemnează și un chef de a jeli, și o poftă de vin și de-ale gurii, și jindul de a câștiga o bătălie. Abia mai târziu în Antichitate specializarea sa pentru dragoste devine ceva mai apăsată, chiar dacă teoria politică greacă descrie în continuare afectele de natură civică drept erotice. Nemaivorbind că dragostea antică a fost descrisă de unii clasiciști, oarecum pe urmele lui Foucault, drept „erotism înainte de sexualitate".

S-a spus că omul e animalul care clasifică, și nu s-a auzit de arheolog căruia să nu-i placă tipologiile, schemele și compartimentările. Eu o să iau de bun ce-au stabilit alții, că dragostea are mai multe naturi. O să aleg însă aici numai una dintre ele – pe prima, cum alegi la restaurant dintr-un meniu scris cu caractere pe care nu le înțelegi. Studiile de caz pe care le prezint mai jos sunt destul de factuale în natura lor și evită polemicile spectaculoase. În fizica unui anumit tip de idei mari, ciocnirile doar înfierbântă lucrurile, fără să le lumineze. În plus, aș face un deserviciu cărții dacă aș pretinde că dezvoltă o teorie holistică a dragostei și apoi s-ar dovedi că n-am făcut decât să adun câteva informații disparate despre cum iubeau oamenii pe diverși coclauri și în secole cu numere diferite. Prefer

așadar să alcătuiesc un mic catalog arheologic care să documenteze dragostea de cuplu. Celelalte tipuri de dragoste – față de copii, de animale și așa mai departe – își așteaptă cărțile și autorii lor.

Odată limitată investigația la dragostea de cuplu, lucrurile sunt un pic, dar numai un pic mai puțin vagi. Se poate vorbi despre un amor romantic în preistorie? Pentru că după Denis de Rougemont așa ceva nu apare până în secolul 12, cu trubadurii din Languedoc, pe fondul influenței arabe asupra culturii provensale. Dragostea romantică nu este deci naturală, ci construită cultural, tot așa cum inima nu este un simbol grafic natural al iubirii, ci unul constituit abia în Evul Mediu. (Monedele antice de argint cu „inimi“, ca tetradrahmele din Cyrene, reprezintă de fapt fructul uscat al plantei *silphium*. Proprietățile acestei plante, de altfel dispărute încă din Antichitate, anticoncepționale și afrodiziace, se bat oarecum cap în cap.) După Anthony Giddens, dragostea romantică apare de fapt abia spre sfârșitul secolului 18 și e legată nu numai de revoluția industrială, ci și de romanul modern. În orice caz, pentru amândoi ea rămâne o invenție europeană, care ar exclude, de pildă, cuplul oriental de la Hasanlu din Capitolul 2. Pentru antropologul Jack Goody, dragostea romantică există dintotdeauna în societățile care cunosc scrisul, ceea ce însă lasă pe dinafară scheletele noastre îmbrățișate din neolitic (tot în Capitolul 2). Poate că cel mai prudent e să spunem că în capitolele care urmează o să fie vorba despre o dragoste universală, pasională, în care sexualitatea joacă un rol important. Faptul că, în pofida filtrului de securitate epistemologică, în cetatea acestui volum pătrund și elemente non-erotice este o pacoste binevenită: în scrisorile pe papirus, cuplurile își spun frate și soră (*storgé*), Adam și Eva nu pot fi discutați în afara unei paradigme religioase (*agápe*), iar Capitolul 12, britanic, are în centru ceea ce Giddens numea „dragoste congruentă“ (realistă, care se desfășoară în contingent) iar sociologi ca John Alan Lee, dragoste de tip *prágma* (convenabilă, practică). Cât despre scenele de pe vasele grecești, ele arată o iubire care prinde voce între *romance*, glorie, onoare și

libido. Dorința sexuală devine obsesie și compulsivitate în graffiti obscene de la Pompei – chiar dacă aseptizate parțial de trecerea vremii.

Una peste alta, dragostea are aproape mereu repere în mai multe categorii – și potențial pentru derapaje în mai multe direcții. Nu mi se pare profitabil ca atunci când găsesc un os să încerc să conving cititorul că el trebuie inserat într-o poveste de dragoste de tip A2, mai degrabă decât C8. Ce studiez aici este ce rămâne din iubire, literalmente: probele efective, fizice, ale acestei iubiri. Și nu rămâne mult: dragostea asta nu se lasă prinsă, în săpături, decât sub unghiuri atât de ascuțite, încât nu poți face 180˚ punându-le pe toate la un loc. Atâta timp cât se iubesc, cuplurile ies, se zice, din lumea aceasta banală; o fac apoi din nou, de data asta cu siguranță, atunci când mor, și o lasă și mai banală. Ce se întâmplă când pui sutimea rămasă din această viață, miimea rămasă din această iubire sub o lentilă arheologică? Discuția de pe șantierul de la Troia, cu care am început, s-a îndreptat foarte repede într-o direcție asemănătoare. Fără ca cineva anume să pună întrebarea, câteva minute mai târziu număram cu toții cuplurile care, după ce se cunoscuseră acolo, se căsătoriseră – iar mai târziu divorțaseră. Așa merg lucrurile, vorba lui Vonnegut.

Două obiective secundare sunt bine ascunse în carte. Dincolo de a vorbi despre dragoste, mă interesează să mai aduc vorba și despre arheologie în general, despre metodele ei, problemele ei și soluțiile ei. Toate descoperirile arheologice, că sunt fresce, schelete sau podoabe de tip *saltaleoni*, cer o poveste în care să trăiască. De prea multe ori povestea asta e o monografie solidă și specializată, cu un desen sobru și straniu pe copertă. Ca să faci să trăiască din nou obiectele găsite în săpătură e nevoie să pornești motorul empatiei și să pui în cuvinte ce s-a întâmplat aici, în chiar locul unde stăm în clipa asta în soare cu o pungă de bomboane în mână, doar că în urmă cu, să zicem, exact cinci mii de ani. Asta nu înseamnă să reducem știința la literatură; dar nici să transformăm istoria în liste de măsurători. Al doilea obiectiv secundar este, încă mai general, să vorbim fie și

indirect despre transferul cultural, adică despre viața lucrurilor moarte. Pentru asta trebuie studiată puțin traiectoria Antichității azi – „azi“ începând în secolul 18, iar traiectoria fiind eliptică, cu două focare importante pentru noi: arheologia și iubirea. Nu va fi vorba așadar numai și numai despre dovezile arheologice ale cutărei povești de dragoste antice, imaginate sau reale, ci și despre ce se întâmplă în secolul 20 cu iubirile antice.

Până la urmă, cel mai bine cred că mă pot explica prezentând pe scurt conținutul cărții. M-am hotărât să organizez materialul – din nou – școlărește, în ordine cronologică. E o alegere lipsită de imaginație, dar înseamnă claritate în plus, obținută fără muncă. Nu puteam să încep altfel decât cu arheologia contactelor între neandertalieni și omul anatomic modern (Capitolul 1), contacte cu ocazia cărora cele două subspecii au împins schimbul cultural atât de departe, încât mai avem și azi ADN de la neandertalieni. Arheologia nu a reușit încă să documenteze tandrețea asta, dar poate să ne ajute la reconstituirea premiselor (ultimele descoperiri legate de artă și limbaj) pentru care cuplul *neanderthalensis–sapiens* era perfect posibil, chiar dacă imperfect și improbabil. Ultimele analize paleogenetice vin cu ipoteze de neconceput mai înainte: de exemplu, că o femeie *sapiens* putea naște de la un tată neandertalian aproape numai fetițe.

Tot de preistorie ține și Capitolul 2, unde deschid două dosare de flagrant – cele mai celebre cazuri de schelete îmbrățișate, unul din Italia, celălalt din Iranul de azi. Pozițiile și poveștile lor sunt diferite, dar coregrafia lor e la fel de izbitoare, și amândouă cazurile ridică întrebări-cheie, legate de moartea în doi în timpul invaziei sau despre cum un muzeu face bani de pe urma unei asemenea descoperiri.

O perspectivă proaspătă, uneori de-a dreptul primejdioasă, asupra cuplurilor antice ne oferă textele descoperite pe tăblițe de plumb sau pe papirus în Egipt, mai ales în epoca elenistică și romană. Din ele mă interesează, în Capitolul 3, pe de-o parte descântecele de dragoste (invocarea zeilor pentru ca tu să fii numai a mea „pentru o perioadă de zece luni

începând de astăzi, 25 Hathor, în al doilea an al ciclului fiscal“), și pe de alta, corespondența privată între soți („P.S.: Trimite salteaua copilului!“).

Săpăturile recente din Roma sunt fundalul Capitolului 4, unde bârfele erotice despre Augustus și Cezar sunt materializate în raportul topografic aparent sexualizat al forurilor celor doi. În acest context, clădirile cu plan falic strecurate de Piranesi în hărțile sale încep să aibă mai mult sens, mai ales comparate cu arhitectura bordelurilor concepute de utopiștii francezi din secolul 18.

Lumea greacă e prezentă printr-o gazetă de perete a aventurilor amoroase ale zeilor și eroilor (Capitolul 5), așa cum se reflectă ele în arta antică, dar în special pe vasele pictate din secolele 7–3 a.Chr. Creatorii lor regizează un alt film decât cel pe care l-am tot învățat din texte. Le vedem acolo pe Andromeda dând și ea cu pietre în monstru, alături de salvatorul ei, Perseu, și pe Afrodita azvârlind cu oale, împreună cu frumosul Adonis, în mistrețul care-i atacă. E altă viață de cuplu decât în mit, cu scene de care nu știam, sau pe care le percepem cu totul altfel: Afrodita pune mici Eroși în balanță să vadă cum stăm cu sentimentele, Heracle, într-o criminală ceartă casnică, dă foc la o grămadă de mobile, iar Paris o alege, în celebra judecată, pe Hera, nu pe Afrodita.

Antichitatea e cel mai substanțial reprezentată în carte, fără ca asta să însemne că atunci s-au iubit oamenii mai mult ca oricând. Un capitol (6) despre Adam și Eva racordează totuși secțiunea aceasta la preistorie, pentru că în el descriu și un paradis neolitic, nu doar pe cel grec și pe cel persan. Nucleul discuției ține de figurile celor doi în arta primelor secole creștine, cu ciudățeniile ei și chiar cu rarele momente erotice. Inevitabilă este aici și trimiterea la epoca islamică, pentru că vom căuta mormântul lui Adam și Eva acolo unde îl plasează tradiția, în subteranele de sub extraordinarul edificiu ridicat de Irod în Hebron (Cisiordania).

Următoarele două capitole prezintă avatarurile unor teme mari între Antichitate și Evul Mediu. În Capitolul 7 vorbesc despre două mausolee, cel din Halicarnas,

construit de o soție pentru un soț, și după două mii de ani, Taj Mahalul, construit de un soț, pentru o soție. Sunt două povești de dragoste nu numai puternic politizate, dar și ritmate religios. Amândouă, cu detaliile lor pământești: arheologia a recuperat în anii 1960 urmele ospățului funerar dat de Artemisia pentru Mausolos și, în anii 1990, grădinile originale ale Taj Mahalului.

Doar o mie de ani despart cele două studii de caz din Capitolul 8: pe de-o parte, graffiti erotice de pe pereții Pompeiului îngropat de erupția Vezuviului, pe de alta cele marcate pe oasele și lemnăria recuperate de săpăturile de pe cheiul medieval al vechii capitale a Norvegiei, Bergen. Ca date de context – concurența în Balcani e ilustrată de descoperirea în Bulgaria în 1987 a primului echivalent în greaca veche al cuvântului latinesc *cunnilingus*. Varietatea acestor graffiti e la fel de uimitoare ca uniformitatea dorințelor sexuale pe care le trădează. O să-l cunoaștem pe Maritimus, care notează pe perete că „acceptă și virgine“, și pe cei care se descriu pe sine ca *fututor maximus*. Nimic zguduitor; *la fouterie est le lyrisme du peuple*, cum zicea Baudelaire. Mai de mirare e că printre runele medievale obscene ale vikingilor apar și versuri din Vergiliu.

Un diptic despre viața unor comunități izolate e alcătuit de următoarele două capitole, dedicate arheologiei Evului Mediu (la Marea Neagră) și celei a Renașterii (la Atlantic). Capitolul 9 nu e decât un exercițiu istoriografic. În complexul monastic de la Murfatlar-Basarabi (județul Constanța) s-au descoperit, pe lângă senzaționalele bisericuțe, câteva lucruri încă insuficient explicate: două schelete aparținând unor femei și dovezi legate de vizita unor soldați de origine nordică. Săpăturile recente de la Nufăru (judeţul Tulcea) par să fi identificat singura locuire vikingă din Dobrogea; între altele, femeile din necropola ceva mai târzie au fost îngropate cu neobișnuit de multe podoabe de chihlimbar (adus de la Marea Baltică?).

Tot foarte departe de casă sunt și oamenii din primul oraș întemeiat de Columb în Lumea Nouă (Capitolul

10). În primele zile ale anului 1494, o mie cinci sute de bărbați debarcă în Antile, unde vor trăi – doar câțiva ani – într-o relație cu femeile indigene taíno. Încerc să adun elementele arheologice ale acestei relații, notând și cultura materială arabă a orașului La Isabela.

Ultima secțiune a cărții e dedicată modernității. Două capitole au ca subiect câte o figură feminină a cărei contribuție la arheologie n-a fost suficient apreciată. Gertrude Bell (Capitolul 11) are faima de a fi fost cea mai puternică femeie a Imperiului Britanic în vremea Primului Război Mondial, dar ea nu numai că l-a pus pe Faisal pe tronul Irakului, ci a publicat monografii importante despre Binbirkilise și alte situri orientale. De teamă să nu fi sugerat că nefericirea în dragoste e tocmai bună pentru o carieră în arheologie, m-am oprit și asupra scrisorilor de tinerețe, legate de politicieni și baluri, trimise de ea din București.

Agatha Christie (Capitolul 12) a ajuns în arheologie nevinovată, doar pentru că s-a căsătorit în 1930 cu un arheolog pe care îl cunoscuse la Ur, în Mesopotamia. L-a urmat apoi, din dragoste (pentru el și pentru Orient), în campanii arheologice timp de mai bine de treizeci de ani. Scriitoarea britanică a devenit fotograful oficial al șantierelor lui și a restaurat obiecte antice (folosind inclusiv crema ei de față). Jurnalul de șantier al Agathei, terminat în 1944, e savuros – când nu e rasist (deși cu nimic mai rasist decât documentele vremii în general, ba din contră).

Capitolul 13 se concentrează asupra avatarurilor moderne ale motivelor erotice din arta antică. Dar și erotizării unor imagini decupate din lumea greco-romană în avangardele de la începutul secolului trecut. *Domnișoarele din Avignon* nu se inspiră, într-adevăr, doar din arta africană, ci și din cea greacă geometrică și cea a Antichității iberice, iar femeile din piețele insuportabil de melancolice ale lui de Chirico sunt însăși Ariadna, părăsită de un iubit și așteptându-l pe celălalt.

Un alt reper al modernității este Freud, a cărui relație cu arheologia o explorez în Capitolul 14. Medicul vienez a scris un influent comentariu al unui

roman de dragoste care se petrece la Pompei. În acest roman, un arheolog se îndrăgostește de un basorelief antic – a cărui reproducere Freud și alți psihiatri au expus-o în cabinetele lor. Metafore arheologice apar în multe din scrierile lui – ca să nu mai vorbim de implicarea lui Freud în săpăturile ilegale din castrul roman de la Intercisa.

În fine, ultimul capitol e scris sub un cer la fel de înnorat precum cel despre amanții îmbrățișați din neolitic, de la începutul volumului. În acest capitol final sunt adăpostite artefactele care vorbesc despre dragoste descoperite în timpul săpăturilor din situri arheologice moderne, inclusiv în mormintele soldaților din Primul Război Mondial. Din nici unul din aceste situri nu lipsesc semne că oamenii au iubit până în ultima clipă. Bucla de păr pe care o avea asupra lui un soldat australian mort în Franța e încă identificabilă după o sută de ani. Un simbol, de altfel, pentru riscurile arheologiei iubirii, aflate, s-ar zice, la interfața cu dulcegăria. Dar și cu trufia – căci de unde altundeva ar putea veni misiunea de a cuantifica imponderabile, lucrând cu indicii minimale, ca firele de hârtie rămase dintr-o poză. Mă gândesc totuși că, dacă punem cap la cap toate firele astea, e posibil să obținem istoria societății umane, reflectată, în mic, în sentimentele actorilor și figuranților ei.

O carte ar trebui să poată avea multe titluri, ca vignetele turistice de pe geamantanele vechi. Titlul pe care l-am ales presupune o călătorie din canionul Neanderthal, aflat lângă Düsseldorf, în Renania de Nord, până în Agra, în statul federal Uttar Pradesh, din nordul Indiei, unde se află Taj Mahalul. Realitatea geografică a cărții presupune însă și o călătorie geamănă, dar în sens invers, din Franța în Republica Dominicană. La fel, titlul propune o axă cronologică întinsă din Paleoliticul târziu al interacțiunii omului de Neanderthal cu *homo sapiens* până în secolul 17 al împăraților moguli; ultimele capitole o prelungesc însă în secolele de după construcția mausoleului din Agra, până la câteva descoperiri din anul 2018.

Comentarii folositoare mi-au oferit Adrian Doboș (Capitolul 1), Cătălin Bojică (Capitolul 2), Irina Achim (Capitolul 6), Alexandra Lițu (capitolele 3 și 8), Oana Damian, Mihai Gabriel Vasile, Marian Coman și Vladimir Agrigoroaei (Capitolul 9) și Daniel Citirigă (Capitolul 11). Marius Chivu mi-a dat ideea de a adăuga un subcapitol despre inscripțiile erotice de epocă vikingă. Le sunt îndatorat mai ales lui Marius Ifrim și lui Adrian Dumitru pentru numeroasele lor observații asupra unei variante preliminare a întregului text. Aș dori să mulțumesc de asemenea redactorului de carte, Radu Gârmacea, pentru întregul ajutor acordat cu profesionalism de-a lungul procesului de pregătire a volumului pentru tipar. Ideile, și orice eventuale greșeli, rămân ale mele.



*Fig. 1. Sarcofagul de teracotă zis „al celor doi soți". Etrusc, sec. 6 a.Chr.*

# 1. O inimă fierbinte într-o epocă de piatră. Homo neanderthalensis și homo sapiens

Prima dragoste nu se uită niciodată, iar prima dragoste din lume poate să fi fost cea dintre omul de Neanderthal (adică *homo neanderthalensis* – omul arhaic, mai exact unul dintre ei) și omul de Cro-Magnon (totuna cu *homo sapiens* – omul anatomic modern). Evident că indivizii *homo sapiens* pot să fi avut sentimente unul pentru altul și mai înainte. Cu siguranță mult mai greu de pus în cuvinte și poate de-asta mai puternice decât au azi. Dar pentru că orice cercetător are obligația să ruleze diferite scenarii în minte ca să vadă care ar fi rezultatele, o să sugerez că abia contactul cu niște oameni ciudați, dar totuși asemănători, i-a făcut pe indivizii din populația (sau subspecia) *homo sapiens* să intre online, adică să se dezmeticească și să-și zică „stai așa, cine sunt eu și cine e celălalt?". Ca într-un vis cinematografic american, episoadele de amor preistoric despre care vorbesc au loc în Europa. *Sapiens* sosește aici acum 45.000 de ani, găsindu-i la fața locului pe neandertalienii care avuseseră continentul în grijă în ultimele două sute de mii de ani cel puțin, așteptând să fie „descoperiți".

N-o să știm niciodată exact ce sentimente aveau neandertalienii pentru *sapiens* și invers, sau care din ei se abținea mai mult când celălalt era enervant. Putem însă afla câte ceva despre premisele și rezultatele acestei interacțiuni, măcar în dimensiunea ei aparent non-funcțională (deși, în perspectivă evoluționistă, capacitatea de a resimți și exprima afecțiune joacă un rol în selecția naturală). În comparație cu arheologia perioadelor istorice sau chiar a preistoriei apropiate, să zicem din Neolitic încoace, studiul Paleoliticului și al neandertalienilor a făcut progrese fenomenale în ultimii ani. Acum treizeci ani, istoria Imperiului Roman se scria aproximativ la fel, în vreme ce istoria

omului arhaic era cu totul alta. Ce-i drept, nu atât datorită unor descoperiri arheologice extraordinare, cât datorită datărilor mai bune și mai multe cu carbon 14 și, mai ales, datorită progreselor paleogeneticii. ADN-ul a schimbat totul. În 1997 s-a extras pentru prima oară ADN de neandertalian, iar în ultimii zece ani s-a obținut tot genomul omului de Neanderthal (din oase din peștera Denisova, din Siberia, peștera Vindija, din Croația, și peștera Feldhofer, chiar din valea Neander), de calitatea și precizia celui pe care l-am obține azi de la un om de pe stradă. Plouă cu articole cu câte 30 de autori și lucrurile se mișcă repede.

Asemenea analize nu zic nimic direct despre emoții, dar dovedesc că o bună parte din ADN-ul neandertalian se regăsește în bazinul nostru genetic de azi – măcar 20-30% (în 2018 deja Svante Pääbo estima acest procent la 40-50%). Niciodată atât de mult într-unul și același individ. Europenii și asiaticii de azi, inclusiv autorul și cititorul, au, fiecare în parte, doar 2-4% gene provenite de la neandertalieni, iar persoanele din Africa subsahariană nu au deloc. Între altele, de aici decurge în mod necesar că *sapiens* și neandertalienii au avut contacte sexuale. Unele or fi fost din greșeală, altele, probabil, violuri, altele din lipsă de educație, sau din cauza întunericului, sau pentru că e frig și vrei să fie cald. Dar măcar câteva dintre ele trebuie să fi provenit dintr-o curiozitate benevolentă a unuia față de celălalt, dintr-o preferință reciprocă. Din prezența ADN-ului lor la noi decurg și alte chestii, și anume că sarcinile puteau fi duse la bun sfârșit și că odraslele erau viabile biologic, că nu exista o formă strictă de excludere socială a hibrizilor și că o parte a acestor progenituri erau fertile și reușeau să facă copii la rândul lor. (Este poate un element esențial pentru a stabili dacă *homo sapiens sapiens* și *homo sapiens neanderthalensis* erau două specii diferite, două subspecii sau două populații). Ipoteze interesante vin în minte cu nemiluita – aveau aceste contacte loc mai degrabă între marginalii din ambele societăți? Care din diferențe era mai ușor de depășit: faptul că femeile neandertaliene erau ceva mai puternice decât bărbații *sapiens*, sau faptul că bărbații neandertalieni

erau mult mai puternici decât femeile *sapiens*? ADN-urile celor două specii sunt aproape identice, o genă de *sapiens* având, în medie, o similaritate de 99,7% cu cea corespunzătoare de neandertalian. (Zecimalele sunt extrem de importante aici, dat fiind că ADN-ul de cimpanzeu e 98,8% identic cu cel al omului modern, adică o rotunjire cât de mică ne duce în altă specie sau subspecie).

Una din întrebările de paparazzi pe care și le-ar putea pune istoricii – și bine ar face – este următoarea: din nunta unui om modern cu un om arhaic se nășteau mai mulți băieți, sau mai multe fete? De curând s-a identificat, din oasele de neandertalieni descoperite arheologic în peștera Sidrón, din Spania, secvența cromozomului Y, cel a cărui prezență determină sexul masculin al copilului, și care la fete e prin definiție absent. S-a verificat apoi repede în genomul nostru. Rezultat: cromozomul Y al *homo sapiens* nu provine de la neandertalieni. Se pare că mutațiile din secvența neandertaliană pot duce la pierderea de către o mamă *sapiens* a fătului masculin conceput cu un neandertalian. Chiar dacă asta nu se întâmplă de fiecare dată, un asemenea cromozom problematic va fi tot mai greu de transmis unei noi generații și după suficient de multe generații va fi până la urmă eliminat. Ca să sintetizez această primă serie de probleme de cuplu (vom vedea destule, în alte perioade istorice, în capitolele următoare): s-ar părea că într-o bună parte a cuplurilor mixte din Paleoliticul târziu nu prea se nășteau băieți. Progresele paleogeneticii oferă o altă constatare spectaculoasă, deși la fel de greu de interpretat. Nici unul din genomurile complete de neandertalian cunoscute în 2018 nu cuprindea ADN de la oamenii moderni cu care ei împărțiseră Europa în Paleolitic. E adevărat că nu discutăm pe baza unui eșantion substanțial: nu cunoaștem de fapt nici zece genomuri complete cu totul, dintre care câteva ale unor neandertalieni de dinaintea întâlnirii cu *sapiens*. Cu datele pe care le avem în clipa asta, putem zice că neandertalienii sigur ne-au transferat niște gene, dar noi lor, aparent nu. Poate mai exact zis: un procent mult prea mic de

neandertalieni au ajuns să aibă ceva gene de om anatomic modern pentru ca ei să ajungă printre foarte puținii neandertalieni descoperiți arheologic al căror ADN a fost analizat până azi.

Pasul esențial este să transformăm informația asta genetică într-o teorie socială, dar aici deocamdată bâjbâim. De exemplu, ar trebui oare să presupunem că un copil dintr-un cuplu mixt avea o șansă mult mai mică de integrare/supraviețuire în comunitatea mică, tradiționalistă, violentă a neandertalienilor, decât în cea mai numeroasă, mai diversă, cu o viață mai puțin aspră a lui *homo sapiens*? În forma asta plină de stereotipii, ipoteza sigur nu e corectă, dar fluxul genetic trebuie să reflecte pe undeva niște trasee sociale care vor fi până la urmă cartografiate. Dacă nu cumva explicația e mai simplă: poate că extincția omului arhaic a venit înainte ca acei hibrizi neandertalian-*sapiens* care existau în comunitățile lor să-și răspândească suficient genele în întreaga populație de neandertalieni, ceea ce implicit ar fi crescut și probabilitatea ca genele de *sapiens* să apară azi în ADN-ul cutărui schelet de neandertalian care se întâmplă să fi fost descoperit și apoi analizat. S-o iau altfel: dacă hibrizii sunt un agent colorant puternic, să zicem câteva grăunțe de permanganat de potasiu aruncate într-un lac, ei au apucat, în timp, să coloreze întregul lac *sapiens*, și deci de oriunde iei o probă de apă dai de un pic de culoare (gene de neandertalian, în cazul ăsta); în vreme ce lacul neandertalian a înghețat pe când grăunțele abia coloraseră foarte mici zone în jurul lor, și deci aproape toate probele extrase vor rata culoarea (care aici înseamnă gene de *sapiens*).

S-a putut oare crea un folclor (un folclor dublu, câte unul în fiecare tabără) în jurul acestor întâlniri între omul arhaic și omul modern? A pus cineva cap la cap observațiile empirice că, să zicem, copiii lor fac des anumite boli, iar alte boli deloc? A avut cineva suficient timp să constate că mortalitatea hibrizilor era mai mică sau mai mare decât cea a comunității de *sapiens*? Pentru abia-sosiții *sapiens*, genele neandertalienilor, veterani europeni, pot să fi constituit un baraj important, ușor și plăcut de procurat

împotriva unor boli tipice pentru noul habitat. Noi putem constata azi că o genă provenind de la neandertalieni protejează împotriva colesterolului LDL (așa-numitul colesterol rău). Dar am vrea să știm mult mai multe. Cam câți copii s-au născut din relații între un om arhaic și un om modern? Lucrul ăsta nu poate fi calculat din cantitatea de gene de om de Neanderthal prezente în genomul de *sapiens* de azi. Strict teoretic, toate genele neandertaliene pe care le avem ar putea proveni de la un singur individ, născut dintr-un cuplu mixt cândva la primele întâlniri ale celor două subspecii în Levant, un adult care să fi avut mulți copii, care au devenit și ei adulți cu succes reproductiv și așa mai departe. Practic însă, se estimează că între 50 și 5.000 de asemenea adulți hibrizi trebuie să fi intrat în dinamica evoluționară. Or, cum numai în Europa cele două subspecii au coexistat cel puțin 5.000, dacă nu 10.000 de ani, înseamnă că, în ansamblu, nu se prea întâmpla să strângi mâna cuiva cu părinți din subspecii diferite (și poate că nici nu ți-ai fi dat seama dacă omul nu se grăbea să se și prezinte cu aceste improbabile cuvinte). Altfel spus, cel mai optimist scenariu este că în toată Europa unde cele două populații își văd de treabă nu departe una de alta, ba uneori chiar foarte aproape, se naște anual doar un copil al unui cuplu mixt, care va supraviețui și va avea și el copii.

Am preferat să vorbesc, reducționist, de amantlâc în Europa, dar în realitate, când *sapiens* ocupa Europa, acum 45.000 ani, el avea deja ceva gene de la neandertalieni, din întâlnirile cu ei de acum 50-60.000 de ani în Orientul Apropiat și în Peninsula Arabică. Atunci hibridizarea fusese chiar mai extinsă decât s-a întâmplat mai apoi în Europa. (Și nici măcar nu fusese prima oară când cele două subspecii făcuseră copii – se mai întâmplase, tot în Orientul Apropiat, în cadrul primei migrații a lui *homo sapiens*, acum 100.000 de ani, o migrație care s-a stins atunci fără colonizări semnificative, fie tragic, ștearsă de neandertalieni de pe fața pământului, fie asimilată cumva. Și atunci, și în a doua migrație, am vrea să știm cum i-au privit cei plecați de zeci de mii de ani pe cei abia ajunși).

Important este aici să stabilim că a existat întotdeauna o punte de comunicare între *sapiens* și *neanderthalensis*, care a făcut ca niciodată o relație individuală, aproximativ de la egal la egal, chiar prietenească, să nu fie exclusă. Cunoaștem câteva din premisele acestei egalități fundamentale, pe care le voi discuta mai jos: neandertalienii își îngropau morții, erau creatori de artă și aproape sigur aveau un limbaj. De ce ar fi fost ei dezirabili pentru *sapiens* pare o întrebare neștiințifică, deși e probabil cea mai studiată problemă în consumerismul modern: ce îi place omului? Ar fi bine dacă am avea un răspuns simplu, cum ar fi, să zicem, că neandertalienii erau atrăgători pentru *sapiens* pentru că aveau ochii umezi. Dar la întrebarea de ce e cineva atrăgător răspunsul nici nu are motive să fie prea complicat. Neandertalienii erau, de exemplu, puțini. Raritatea are întotdeauna o piață de desfacere. Neandertalienii erau puternici, ceea ce nu poate fi vreodată un defect. Nu este partenerul de viață în primul rând cel care te ajută la cărat?! În plus, omul arhaic avea cunoștințe ezoterice. Era în Europa de 200.000 de ani, și, chiar dacă probabil nu avea același IQ, e de presupus că știa o mulțime de lucruri despre mediul înconjurător – de la planta care te face să nu te mai scarpini la, în fine, planta care te face să te scarpini – pe care imigrantul *sapiens* n-avea cum să le afle peste noapte. Și-atunci ne putem închipui lesne că interacțiunea transculturală ce a dus, până la urmă, pe căi lipsite de mister, la nașterea unui copil a început de multe ori cu formula „eu arăt ceva la tine“. Nu contează ce era acest ceva, dacă era un micașist cu porfiroblaste sau un luminiș cu floricele. Iar uneori poate că neandertalienii erau dezirabili pentru că erau demni de milă. Trebuie să fi existat destule ocazii în care, văzându-i, unui *sapiens* să nu-i vină în primul rând în minte nici „puternic“, nici „ciudat“, ci „vulnerabil“.

Dacă ar trebui ales un singur criteriu a cărui îndeplinire ar dovedi că neandertalienii erau fundamental ca noi, ne-am gândi probabil la atitudinea lor față de moarte, imediat obiectivată în comportamentul funerar. Gestul simplu de a-ți îngropa

morții subîntinde o conștiință a sinelui și a finitudinii esențială ca să poți vorbi de un om. Iar dacă un neandertalian putea fi recunoscut ca om, asta înseamnă că era eligibil pentru o interacțiune potențial egalitară și chiar, temporar, pentru o formă de integrare. În cazul acesta, dubletul Eros și Thanatos nu înseamnă decât că îl poți iubi pe celălalt pentru că înțelege moartea ca și tine. Asta nu înseamnă că ni s-ar fi păstrat cimitire întregi ale neandertalienilor. Există de fapt extrem de puține spații funerare în care să fi fost înmormântat mai mult de un individ (La Ferrassie, în Franța, Shanidar, în Irak, Spy, în Belgia). Se mai cunosc nişte morminte izolate, toate controversate de-a lungul vremii, dar câteva reevaluate în ultimii ani și considerate sigure. Important e că în aceste morminte izolate s-au găsit și bărbați, și femei, și copii, ceea ce presupune o viziune ontologică, iar nu una circumstanțiată asupra individului. Cu alte cuvinte, ceea ce contează este pur și simplu umanitatea, nu biografia lui; individul va fi înmormântat pentru că a fost membrul unei colectivități umane, nu pentru că a fost cineva anume sau a murit în cutare circumstanțe magice. Trebuie repetat că, din cele câteva sute de neandertalieni cunoscuți arheologic, la foarte puțini a mai putut fi recunoscută o amenajare funerară. Dar asta cu siguranță nu din cauza unei inconsecvențe a acestei populații, adică pe unii îi îngropăm, pe alții nu. Odată produs declicul, un declic care e rezultatul multor salturi cognitive articulate într-o conștiință, nu mai pot exista ezitări și retrogradări. Explicații pentru raritatea urmelor unei gropi, sau a unor ofrande, sau în fine, a oricărui semn de ceremonie sunt prea destule. Unii indivizi sunt recuperați arheologic tocmai pentru că au murit accidental în locuri care i-au ferit de deranjamente ulterioare, dar care automat i-au ascuns și de cei care altminteri i-ar fi putut îngropa. Oricum, marea majoritate a neandertalienilor recuperați arheologic nu ne-au mai lăsat decât câteva oase, venite din eventuale morminte care au avut toate șansele să fie răscolite în ultimele zeci de mii de ani. Altele provin din morminte care poate prin natura lor nu s-au putut niciodată transforma într-o descoperire

arheologică: un cadavru pe care, să zicem, se presară pământ și pene, în jurul căruia se dansează și se cântă și care este apoi lăsat așa în luminișul sacru va deveni invizibil arheologic. Pe scurt, nu avem de la *homo neanderthalensis* nici pe departe numărul de morminte de la *homo sapiens* din Paleoliticul târziu, sau varietatea de ofrande depuse în mormintele celor din urmă, dar acest dezechilibru cantitativ nu îi îmbrâncește pe primii pe un palier inferior al evoluției. Există într-adevăr doar două-trei cazuri de ofrande, nici una foarte sigură, în mormintele de neandertalieni, de pildă la Chapelle aux Saints și la La Ferrassie, unde un copil e însoțit de o lespede marcată cu 18 mici scobituri (majoritatea grupate în perechi). Dar astea sunt rafinamente, și de altfel e probabil că se vor descoperi arheologic și morminte neandertaliene cu ofrande mai bogate. Esențial este că prietenii și rivalii noștri își îngropau morții. La Shanidar, în Kurdistanul irakian, au fost găsiți câțiva neandertalieni deveniți celebri. Shanidar 4 era un bărbat de 30-45 de ani, depus într-o nișă naturală în poziție parțial fetală. În 1968 (la opt ani după săpătură) au fost examinate probele de sol luate de lângă scheletul lui în timpul campaniei și s-a găsit în ele enorm de mult polen. Reconstrucția, deloc lipsită de critici, sugerează că omul ar fi fost așezat pe un pat de flori, provenind de la șapte tipuri de plante medicinale. În probele de sol se regăsea și polen de la alte câteva zeci de alte plante, a căror prezență în peșteră, aduse de vânt, apă și animale, era mult mai firească decât cea a celorlalte șapte, fie pentru că aceste plante fac parte în mod normal din dieta judicios aleasă a micilor rozătoare, fie că ele puteau crește în imediata apropiere a peșterii. Prezența plantelor medicinale era însă, argumentează cei care susțin teoria, azi controversată, a patului de flori, mult mai greu de explicat altfel decât prin transportul și depozitarea intenționată. Un alt individ, Shanidar 1, de 40-50 de ani, e cunoscut pentru traumatismele lui. O lovitură îl lăsase cel puțin parțial chior de ochiul stâng. Cu urechea dreaptă nu auzea deloc, iar cu stânga doar ce-i convenea. O altă lovitură îi amputase brațul drept de la cot. Toate se vindecaseră

însă cu mulți ani înainte de moarte, chiar dacă picioarele erau diforme, omul șchiopăta și avea dureri permanente. Acest Iov e unul dintre cei mulți care au supraviețuit cu boli cronice și infirmități până la ceea ce, în vremea aceea, poate fi ușor considerat adânci bătrâneți. Dacă asta dovedește sau nu că primeau sprijin din partea comunității e o discuție complicată, care în general introduce în studiul Paleoliticului stereotipuri moderne cu ghiotura. În peștera de la Shanidar a mai fost descoperit un neandertalian (individul nr. 3) ale cărui răni sugerează că a fost ucis – și anume cu arme de un tip pe care doar *homo sapiens* îl folosea. *Cherchez la femme?*

Neandertalienii înțeleg deci moartea. Înțeleg și arta, chiar dacă și la ei, ca mai mereu înainte de epoca modernă, arta este aproape la fel de funcțională ca și tehnologia. Comportamentul lor simbolic, deja suficient documentat de ceva vreme, a fost confirmat spectaculos foarte recent. În peștera Bruniquel, din Franța (descoperită abia în 1990), s-au găsit două structuri circulare (una de doi metri diametru, cealaltă un oval al cărui diametru mare e de cam șapte metri) datate sigur acum 180.000 de ani. Aceste două ringuri sunt alcătuite din vreo 400 de fragmente de stalagmite, care cântăresc în total peste două tone și care puse cap la cap au peste o sută de metri lungime. Pe câteva dintre stalagmite se făcuseră focuri, în rest nu există semne de activitate umană înăuntru. De la intrarea în peșteră sunt 300 de metri de mers până la ele. Curios e că nici măcar *homo sapiens* în cultura aurignaciană (numită așa de la Aurignac, la marginea Pirineilor), când deja încep să apară picturile rupestre, nu făceau construcții în peșteri, cu atât mai puțin neandertalienii, despre care nici măcar nu se știa că pătrundeau cât de cât în interiorul peșterilor. Dovezile pentru asemenea incursiuni sunt minimale, între ele urma de picior a unuia dintre ei din peștera de la Vârtop (județul Alba). O construcție precum cea de la Bruniquel presupune o grămadă de lucruri, între care nu numai capacitate simbolică, dar și ceva organizare socială.

Abia de câțiva ani se știe că în peșterile din Spania (La Pasiega, Maltravieso, Ardales) apar cele mai vechi

picturi rupestre din lume, de altfel foarte simple, în roșu și negru, cu animale, forme geometrice, scări, puncte și amprente de palme. Autorii lor sunt neandertalienii de acum 65.000 de ani. Datarea, realizată în 2018, folosește metoda uraniu-toriu pentru a stabili vechimea crustei calcaroase care se formează peste pictură și decât care aceasta din urmă e musai mai veche. Importantă aici este nu calitatea picturilor în sine, ci faptul că ele sunt produse cu 20.000 de ani înainte ca *sapiens* să fi ajuns în Europa. Ar merita să ne întrebăm dacă amprentele de palme ale neandertalienilor de la Maltravieso, care vor deveni extrem de populare în arta rupestră a *sapiens*, au vreo legătură cu un ritual amoros, fie el și un soi de contract de prietenie sau intimitate. Sau măcar cu uimirea din care se naște filozofia. La Gargas (Hautes-Pyrénées), *homo sapiens* paleolitic folosește ca șablon nu numai mâini de adulți, dar și mânuțe de copii, de la 3 luni la 10-12 ani, peste care s-a suflat, probabil direct din gură, pigment negru sau roșu (fig. 2).



*Fig. 2. Pictură rupestră paleolitică de la Grottes de Gargas, Franța. Acum 27.000 de ani.*

În siturile ultimilor neandertalieni din cultura chatelperoniană (numită așa de la Peștera Zânelor din Châtelperron; acum 45-40.000 de ani) nu se găsesc decât foarte puține ornamente personale. Ele sunt totuși valoroase, deoarece dovedesc că neandertalienii învățau de la acei *sapiens* care ocupau situri apropiate, din cultura lor aurignaciană. Ne dă ceva bătaie de cap faptul că neandertalienii încep să producă asemenea ornamente abia după imigrația *sapiens*. De ce atâta amar de vreme până atunci, aproape toată existența lor, se mulțumiseră cu aproximativ aceleași unelte și arme destul de banale, cu aceeași cultură materială numită – de noi – musterian (de la situl Le Moustier, în Dordogne)? (În treacăt fie zis, această cultură se afla cam la nivelul aborigenilor tasmanieni contemporani, care sunt *sapiens* și cărora azi, spre deosebire de secolele anterioare, nimeni nu s-ar gândi să le conteste o umanitate fundamental aceeași cu a europenilor.) Lipsa inovațiilor în mediul neandertalienilor poate avea o explicație care nu ține câtuși de puțin de lipsa abilităților cognitive, ci de faptul că pur și simplu erau puțini (voi dezvolta mai jos argumentul ăsta). Există oricum două-trei situri chatelperoniene, ca La Grotte du Renne, unde apar deodată și urmele comportamentului simbolic: un inel de fildeș, dinți de animal găuriți și scoici prelucrate care se puteau atârna. Nu e absolut sigur că ornamentele sunt produse de neandertalieni, deși oasele umane din sit le aparțin, cum le aparțin și uneltele și armele de acolo, tipic musteriene. Ar fi oare posibil ca ornamentele să fie importate (sau importate prin jaf) de la comunitățile de *sapiens*, în care erau mult mai comune? Sau primite de femei ori bărbați neandertalieni de la parteneri *sapiens*? Oare bărbații *sapiens* atrăgeau femeile neandertaliene cu o fosilă simpatică (neandertalienii se dădeau, pare-se, în vânt după fosile), cu o scoică dată cu ocru care le muia inima, cu o frunză rară pe care dacă o mesteci te simți de parcă ai zbura? Ideea unor schimburi pe picior de egalitate între comunități

separate – fiecare dând ce face mai bine – nu prea a fost luată în serios, poate pentru că mult timp neandertalienii au fost considerați ființe inferioare. Preistoria a fost de altfel mult timp un tărâm în care s-au putut defula atitudini rasiste altminteri puse sub obroc în viața publică și în publicațiile academice. Pe de altă parte, e posibil ca neandertalienii să fi confecționat singuri aceste ornamente după ce furaseră ideea de la *sapiens* și eventual făcuseră ceva *reverse engineering*. Asta n-ar fi puțin lucru. A sesiza noima unui obiect și a-l putea replica presupune că ești deja cam în aceeași ligă cognitivă cu inventatorul. Iar anumite lucruri au fost poate învățate direct de la unii parteneri *sapiens* care n-aveau baftă nici de feromoni, nici de biceps și nici de mărfuri, și care încercau lamentabil să cucerească femeia prin cunoștințele lor.

Trec acum și la atributul pentru care nu avem dovezi la neandertalieni, cum nu avem nici la *homo sapiens*. Nici limbajul, nici aparatul fonator esențial (limba, buzele, laringele) nu se fosilizează. Arheologia are însă ceva de zis în sprijinul ideii că neandertalienii puteau vorbi aproape la fel ca imigranții *sapiens*, sau măcar că aveau un limbaj. Capacitatea lor biologică de a vorbi poate fi întru câtva evaluată. Singurele indicii pertinente aici sunt forma bazei craniului și forma osului hioid, de la gât, pentru că ambele sunt corelate cu forma laringelui. Ca să poți vorbi, laringele trebuie să fie coborât. (Câteva specii au laringele coborât pentru că în felul ăsta pot scoate sunete mai joase, și deci animalul poate părea, într-o importantă ocazie, mai mare decât este de fapt.) Din păcate, osul hioid are ciudata caracteristică de a nu fi atașat direct de alte oase, așa că e rar să găsești schelete de neandertalian la care hioidul nu lipsește. Se cunosc, de fapt, un singur hioid de neandertalian și două de *homo heidelbergensis*, un om și mai arhaic (poate strămoș direct al neandertalienilor, poate o ramură desprinsă din trunchiul comun al speciei înainte de despărțirea acestuia în *sapiens* și *neanderthalensis*). Toate trei seamănă cu oasele corespunzătoare de *sapiens*, ceea ce sugerează și un laringe comparabil.

Oarece sprijin pentru existența limbajului mai vine din analiza așchiilor rămase în urma activității mult îndrăgite și esențiale pentru supraviețuire de cioplire a cremenii pentru a face unelte și arme (de jucării n-a îndrăznit încă să vorbească nici un paleolitician serios). Aceste deșeuri de debitaj, prea mici ca să poată fi refolosite, sunt lăsate în urmă în jurul – să zicem – focului lângă care s-a lucrat. Ele atestă clar la neandertalieni că indivizii dezvoltau o preferință pentru mâna dreaptă sau cea stângă. Lucrul se vede din felul anume în care e lovit repetat micul bolovan de silex ca să desprinzi o lamă. Așchiile prezintă, în zona punctului de percuție, unde apare întotdeauna un bulb mai mic sau mai mare, o rețea de fracturi microscopice. Din direcția acestor fracturi (grație nesfârșitei perspicacități și degetelor zdrelite ale preistoricienilor care au făcut experimente de cioplire) se poate deduce mâna dominantă a cioplitorului. Or, existența unei mâini preferate presupune și o anumită asimetrie funcțională între emisferele cerebrale. La majoritatea oamenilor, emisfera cerebrală responsabilă de mâna dominantă răspunde și de limbaj. Ca și gestionarea acestei mâini, gestionarea limbajului la nivel cerebral e foarte neuniform împărțită, și calitativ, și cantitativ, între emisfera stângă și cea dreaptă, adică presupune un anumit tip de evoluție spre asimetrie a creierului (așa-numita lateralizare). Asimetria asta sună a lucru rău, dar nu e, nici măcar în cazul figurii, al cărei farmec îl fac micile asimetrii; în cazul creierului, e cu siguranță ceva pozitiv. Teoria zice că dacă nu-ți e totuna cu ce mână lovești galetul de silex, înseamnă că situația dintre urechi e, cel puțin din anumite puncte de vedere, coaptă pentru apariția limbajului. Știu că asemenea dovezi sunt doar indirecte și că ar fi mai convingător să prezentăm un fișier mpeg cu un om de Neanderthal vorbind. Dar vorbim de un trecut de care ne despart câteva zeci de mii de ani, și jonglăm cu imponderabile.

Așa că mai merge una: dacă, de exemplu, potențialul lingvistic ar fi de corelat cu abilitățile muzicale, și probabil că este, atunci merită menționate câteva fluiere neandertaliene. Descoperirile sunt totuși

controversate pentru că găurelele din aceste fluiere seamănă cam mult cu genul de orificii pe care le pot face caninii carnivorelor. Mai trebuie discutate alte două lucruri: lipiciul și nodurile. E clar că fragmentele ascuțite de silex obținute de neandertalieni erau de multe ori atașate de ceva. Ca orice om cu scaun la cap, neandertalienii foloseau o coadă sau un mâner pentru uneltele lor. Coada e un adevărat miracol tehnologic, mai ales pentru că înzecește viteza, și deci forța cu care poate izbi toporul. (S-ar zice totuși că nu vorbim chiar de lucruri imponderabile.) Coada trebuie atașată foarte bine de capul toporului sau ciocanului, iar pentru asta ai nevoie de un adeziv și de sfoară înnodată. Ambele au niște implicații neașteptate. O teorie interesantă spune că, dacă poți să faci noduri, atunci poți și să vorbești, amândouă sprijinindu-se pe o anumită stăpânire a sintaxei, a secvențialității. Nu există deocamdată dovezi directe despre nodurile pe care le făceau neandertalienii; poate că se vor găsi în turbării sau în permafrost. Adezivul folosit în mod complementar pentru înmănușarea pieselor de silex are la rândul lui o poveste întreagă, pentru că el nu se găsește dimineața strălucind pe o frunză de brusture. Pregătirea unui bun adeziv presupune un proces cu mai mulți pași, cu control al temperaturii și al ingredientelor, care sugerează logică și cogniție superioare. Sigur că în general cultura lor materială (musterianul de care vorbeam) presupune stăpânirea unei secvențe de pași pentru a face vârfuri atent retușate printr-o tehnică de cioplire suficient de ușor de recunoscut, pentru că are un stil propriu, ca să primească un nume (tehnica Levallois, după numele unui sit arheologic aflat chiar lângă Paris). Nodurile și lipiciul coroborează acest tip de dexteritate.

Ca să mă întorc la ADN-ul neandertalienilor: în genomul lor s-a descoperit gena FOXP2, numită și gena vorbirii și a limbajului. Ea controlează mișcările limbii și ale gurii. Cimpanzeii nu o au. Mutațiile în această genă afectează teribil capacitatea oamenilor de azi de a vorbi, fără să aibă practic alte efecte. Nu e, bineînțeles, decât una din multele gene implicate în vorbire, dar prezența ei face și mai probabilă prezența

limbajului vorbit la neandertalieni. De altfel, dacă ei nu puteau vorbi și dacă (unii dintre) urmașii lor din cupluri mixte nu aveau, genetic, capacitatea biologică sau cognitivă de a vorbi, atunci e mai greu de presupus că beneficiau de suficientă acceptare socială ca să aibă la rândul lor succesul reproductiv pe care îl putem deduce din însăși prezența genelor lor în genomul nostru de azi. Un adult hibrid care nu vorbește nu se va putea menține ușor într-un grup din Paleoliticul târziu în care toată lumea vorbește. Faptul că în general genele pe care le avem de la omul de Neanderthal nu se ocupă de limbaj și de funcțiile cognitive nu înseamnă că ele erau un dezastru – ci doar că nu erau chiar la fel de bune ca genele corespunzătoare de la *sapiens*. Ne despart de momentul întâlnirii celor două subspecii vreo două mii de generații, timp suficient pentru ca genele cu dezavantaje destul de mici să fi avut totuși timp să fie eliminate.

Ca și celelalte argumente, nici acesta nu are mare valoare luat separat. Toate împreună însă par să sugereze că, deși neandertalienii nu vorbeau așa bine ca *sapiens*, o rupeau totuși suficient în proto-limba lor (chiar dacă nu aveau destulă materie cenușie ca să folosească expresii colorate) și aveau o cultură simbolică suficientă ca să se afle în aceeași categorie intelectuală cu *sapiens* și, ocazional, în același pat improvizat. (În conferințele machiste ale preistoricienilor din generația trecută se spunea că o femeie neandertaliană care vorbește puțin trebuie să fi prezentat un avantaj clar în ochii unui bărbat *sapiens*.) În orice caz, ideea că limbajul articulat a fost descoperit dintr-odată de *homo sapiens* în Europa acum vreo 45.000 de ani, ceea ce ar fi dus la un mare salt tehnologic și artistic, e doar un construct artificial care vine din cercetarea mult mai amănunțită a siturilor europene. Limbajul articulat exista probabil deja acum 100.000 de ani, și a apărut probabil independent și la neandertalieni. (Recunosc că mi se pare fascinant gândul că, în cele câteva mii de ani de interacțiune europeană, au existat traducători din neandertaleză.)

În concluzie, erau neandertalienii, bărbați și femei, mai stupizi din fire? E limpede din ce am spus mai sus că nu erau stupizi. Oare le erau mult inferiori oamenilor moderni anatomic, care făceau cam tot ce făceau neandertalienii, doar că mai bine și mai mult? Nici măcar. Omul de Neanderthal e mai degrabă tipul care se întoarce acasă frânt de oboseală și nu mai vrea altceva decât să vadă un film sau un meci și să se culce. Metabolismul lui cere dublul caloriilor de care au nevoie acei *sapiens* care ocupă treptat Europa. Cu un asemenea metabolism pretențios trebuie să pui osul la treabă, nu ai timp să stai cu mâna la tâmplă sau să faci origami. În plus, acest tip de vânător nu poate trăi în densitate mare pe un teritoriu. O populație totală de neandertalieni de 100.000 de indivizi pare o estimare foarte optimistă, și încă pe un teritoriu imens. Asta duce aproape automat la stagnare tehnologică, și probabil și socială. S-a dovedit că în colectivitățile mici și dispersate, care nu decolează niciodată demografic, creativitatea tehnologică lâncezește. Pentru invenții e adesea nevoie de tehnologie preexistentă, ca atunci când nu ești angajat decât dacă ai experiență. Mai e nevoie și de o societate cu timp liber și o bază largă de recrutare a inventatorilor. Lucrurile nu merg ca unse când cel mai apropiat grup de douăzeci de indivizi se află la trei zile de mers și tu ai tot felul de constrângeri energetice și ecologice. În perioada contactului, *sapiens* dezvoltă câteva milioane de oameni, are cu totul altă scenă socială și culturală, iar simpla diferență demografică poate foarte bine să aibă consecințe care să pară cauzate de un decalaj de potențial cognitiv. În plus, după ce că erau puțini din capul locului, după contact numărul neandertalienilor începe să scadă. S-ar putea deci ca arta și tehnologia *sapiens*, superioare, să fie arta și tehnologia unei populații de o sută de ori mai numeroase, iar nu de două ori mai deștepte. Bineînțeles, nu e nevoie nici să facem acum din neandertalieni niște genii, doar ca să compensăm faptul că în trecut erau considerați de majoritatea cercetătorilor niște brute. Cert e că reconstrucțiile recente ale înfățișării lor se reorientează de la lombrozianism la *rugged good looks*.

Toate astea, plecând de la viziunea absurdă a lui *homo sapiens* apărând ca Făt Frumos călare pe un cal alb. De călărit, de altfel, nici nu poate fi vorba la o dată atât de timpurie; însă un lup alb n-ar fi exclus. O ipoteză fascinantă, bazată pe cercetarea unor situri arheologie din Moravia, zice că adevăratul avantaj competitiv pe care l-a avut *sapiens* asupra neandertalienilor în Europa ar fi fost o anumită tovărășie cu lupii sau alte canide. Asta i-ar fi permis lui *sapiens*, treptat, să folosească un strămoș parțial domesticit, sau măcar cointeresat, al câinelui, la vânătoare sau poate mai ales la paza animalelor vânate, în așa fel încât prada să poată fi transportată și exploatată mai eficient. Săpăturile de la Předmostí au descoperit de pildă asemenea câini într-un cimitir paleolitic al lui *homo sapiens*, unul dintre ei fiind îngropat cu un oscior de mamut în gură. Nu știu, ce-i drept, dacă blana acestor câini era albă sau nu. Până și cercetările legate de culoarea pielii și a părului de neandertalian sunt contradictorii. În 2015, studiile ziceau că ei aveau probabil păr roșcat; în 2017, că nu aveau păr roșcat. Unii cercetători afirmă că neandertalienii aveau pielea mai albă decât a lui *homo sapiens*. Mai puțin interesați de speculații fizionomice, unii cercetători au studiat în 2017 tartrul unui neandertalian de la Cueva del Sidrón, peșteră deja menționată. E un studiu controversat, care a dus la ceva scrâșnete din dinți în comunitatea științifică, dar o să-l amintesc totuși. Pe scurt, această analiză a identificat o bacterie care se transmite prin salivă, indicând că neandertalienii se sărutau sau împărțeau mâncarea. (Poate îi sărutau pe cei care împărțeau mâncarea cu ei?) S-a spus chiar că tulpina bacteriei de pe dinții starului de la El Sidrón ar fi fost luată de la *sapiens* cu ocazia primelor împerecheri în Europa. E o dovadă a faptului că arheologia și științele exacte cu care lucrează în permanență au, cel puțin teoretic, capacitatea de a obține detalii tot mai semnificative din descoperiri aparent banale. În aceeași dantură s-au găsit urme de scoarță de plop conținând acid acetilsalicilic, folosit probabil pentru tratarea unui abces. Mult romantism n-a existat deci în

aceste prime întâlniri paleolitice, dar ele au avut loc, și poate că vor contribui la redefinirea romantismului.

Descoperiri arheologice noi (și e remarcabil cât de multe dintre descoperirile noi vin din reevaluarea descoperirilor vechi) vor rezolva unele din problemele despre care am vorbit aici, chiar dacă, evident, o să creeze unele noi. Deocamdată, descoperirea cea mai spectaculoasă pe care mi-o pot închipui ar fi aceea a unui spațiu funerar în care, printre mulți *homo sapiens*, se află și un neandertalian. De ce nu, un mormânt comun – șansele sunt infinitezimale, nu însă nule – în care să se afle unul de-al nostru și unul de-al lor. Interesant ar fi un Sima de los Huesos al neandertalienilor: descoperirea sitului Sima de los Huesos a înzecit, din 1997 încoace, numărul indivizilor de *homo heidelbergensis* cunoscuți (și pare să sugereze, deja acum 350.000 de ani, comportament funerar). Faptul că cea mai spectaculoasă artă rupestră din lume (aparținându-i lui *homo sapiens* însă) a fost găsită în peștera Chauvet abia în 1994 sugerează că ne putem aștepta la orice. E posibil de asemenea să constatăm că neandertalienii au supraviețuit mai mult decât se credea: în Gibraltar s-a confirmat activitatea lor până acum 30.000 de ani, iar o dată din Portugalia merge chiar spre 24.000. În fine, am bănuieli (de nespecialist) că dihotomia didactică între uneltele aurignaciene făcute de *sapiens* și cele musteriene făcute de neandertalieni e oarecum artificială. Ideea că oriunde găsim o șurubelniță cu moț a fost atelierul unui neamț, și oriunde găsim o șurubelniță fără moț a fost cel al unui francez nu mă încântă, deși pot înțelege că reduce foarte mult cantitatea de stres din viața cuiva care aprofundează studiul șurubelnițelor.

În încheiere: în 2002 o mandibulă de *homo sapiens* a fost găsită în Peștera cu Oase (în județul Caraș-Severin). Individul acesta (denumit Oase 1) a trăit acum cam 35.000 de ani și e probabil primul om modern din punct de vedere anatomic descoperit în Europa. Mai important pentru noi aici este că acesta este *homo sapiens* cel mai apropiat de neandertalieni găsit vreodată, având 6-9% din genom de origine

neandertaliană. Asta înseamnă că străbunicul străbunicului, dacă nu cumva chiar bunicul bunicului acestei persoane fusese neandertalian. În acest spațiu geografic, sunt ultimii ani în care mai au loc întâlnirile între cele două subspecii. După asta monopolul amorului trece pentru totdeauna la *sapiens*. Care a făcut cu el ce s-a priceput.

# 2. Eros și Thanatos. Înmormântări duble din Neolitic și Epoca Fierului

Analiza contextelor funerare ilustrează cel mai bine forța și limitele arheologiei în a ne spune ceva despre oamenii care s-au iubit. De aceea, în trei-patru dintre capitolele cărții o să vină vorba mai mult sau mai puțin în treacăt despre înmormântări, iar capitolul acesta chiar le este dedicat. Propun aici două studii de caz asupra unor cupluri preistorice despre care ne spunem că trebuie să fi fost nedespărțite în timpul vieții. Și despre care apoi suntem nevoiți să ne întrebăm dacă ultimul lor gest, care nu le mai aparține, dar după care îi judecăm, n-ar putea fi doar teatru. Un teatru regizat de cei care, poate cu cele mai bune intenții, i-au înmormântat. De aceea ne dorim atât de mult, în arheologie, ca peste cei care se îmbrățișează să cadă un perete și să-i țină așa până venim noi după câteva mii de ani (program încărcat) să-i cercetăm.

Cea mai veche îmbrățișare din lume a fost găsită la Valdaro, aproape de Mantova. Cazul a fost făcut celebru de presă, pentru care combinația dintre macabru și erotic nu e lipsită de oarecare interes. Un arheolog român nu se va putea împiedica să vorbească, dată fiind datarea scheletelor, despre „dragoste și revoluție“, chiar dacă aici ar fi, desigur, vorba de „revoluția neolitică“. Asta e o etichetă folosită de arheologi ca V. Gordon Childe pentru a desemna schimbările uriașe și ireversibile din culturile preistorice, provocate de sedentarizare. Adică de momentul când vânătorul-culegător devine agricultor și nu mai citește *Viața ca o pradă* și *Vânătoarea regală*, ci *Sorgul roșu* și *De veghe în lanul de secară*.

În februarie 2007, așadar, s-au făcut la Valdaro niște săpături pentru cercetarea unei *villa rustica* romane, destul de banale, din secolul 1 p.Chr. E o perioadă care se întinde cam de la Augustus la Domițian. Lucrările au scos la iveală, pe neașteptate, o necropolă cu morminte din Neolitic și Epoca Bronzului, în mici

grupuri pașnice și izolate. *Tomba 2* cuprindea oasele a doi adulți, îngropați ochi în ochi, îmbrățișați și cu picioarele flexate (chircite) și întrepătrunse. Conform datării cu C14, asta se întâmpla acum ceva mai mult de 5.000 de ani. Înmormântările duble sunt extrem de rare în Neolitic; în Italia, de pildă, nici 1% din mormintele cunoscute. Chiar și în acele puține cazuri e în general vorba de o mamă și un copil, sau de un om și un animal. Tot la Valdaro, de altfel, au fost găsiți un bărbat și un câine la picioarele sale în mormânt, lucru și el excepțional la această dată timpurie.

O scurtă paranteză. Am ales în capitolul anterior, fără ca alegerea să aibă vreo bază științifică incontestabilă, apariția primelor înmormântări individuale ca un indicator de salt cognitiv, marcând un declic de conștiință din Paleolitic. Ar fi posibil ca primele înmormântări duble să reprezinte un salt similar, putem adică vedea în ele un nou teritoriu al conștiinței? Este trecerea la ideea de a face moartea pe din două cu cineva semnul unui anumit rafinament? Paradoxul e că de obicei vedem evoluție, cel puțin în istoria îndepărtată, acolo unde se fac lucruri mai complicate decât înainte. O lamă de silex de pe care s-au desprins, cu control extraordinar al presiunii, nenumărate așchii minuscule pentru a crea o formă aproape perfect geometrică este mai avansată decât una unde, în doi timpi și trei mișcări, s-a creat, grosolan, o muchie ascuțită. În cazul de față, lucrurile stau invers, pentru că, la urma urmei, e mai ușor să îngropi doi oameni la un loc decât să faci două gropi separate, două ritualuri separate etc.

Care-i treaba cu *Valdaro lovers* / *amanti di Valdaro* (în funcție de naționalitatea ziaristului)? Analiza de antropologie fizică, făcută la Como, arată că acești pionieri ai tandreții sunt o femeie (individul T2a, la stânga, 16-20 de ani) și, probabil, un bărbat (T2b, la dreapta, 18-22 de ani; fig. 3). De notat totuși că sexul celui din urmă n-a putut fi stabilit cu certitudine; nu e exclus deci să fie vorba de două femei aici. Mă întreb dacă stabilirea inițială a sexului individului T2b n-a fost influențată și de tipul ofrandelor de silex din mormântul lui: un pumnal de-a lungul femurului

(mânerul de lemn, evident, neconservat), iar sub bazin, parțial suprapuse, un cuțit puțin ars și un vârf ascuțit recuperat de la o seceră spartă. Ultimele două se aflau probabil într-o tașcă sau punguță, ca un prețios *multitool*. Dat fiind că urmele de utilizare sunt minime, poate că nu era de fapt vorba decât de un cadou – tehnologie de ultimul răcnet – făcut mortului de cei rămași în urmă. Ce e sigur e că orice antropolog care, pe baza oaselor și-atât, ar avea în continuare dubii va vedea lucrurile în altă lumină dacă are convingerea că o persoană înmormântată cu arme trebuie neapărat să fie bărbatul. Dar lucrurile nu stau întotdeauna așa, cum se vede, de exemplu, în mormintele din Uzbekistanul Epocii Bronzului. Sau, în epoca vikingă, în cazul celebrului războinic de la Birka, practic singurul din peste o mie de morminte cercetate pe insulă ce fusese îngropat cu un set complet de armament, și despre care analizele de ADN au dovedit în 2017 că era femeie.

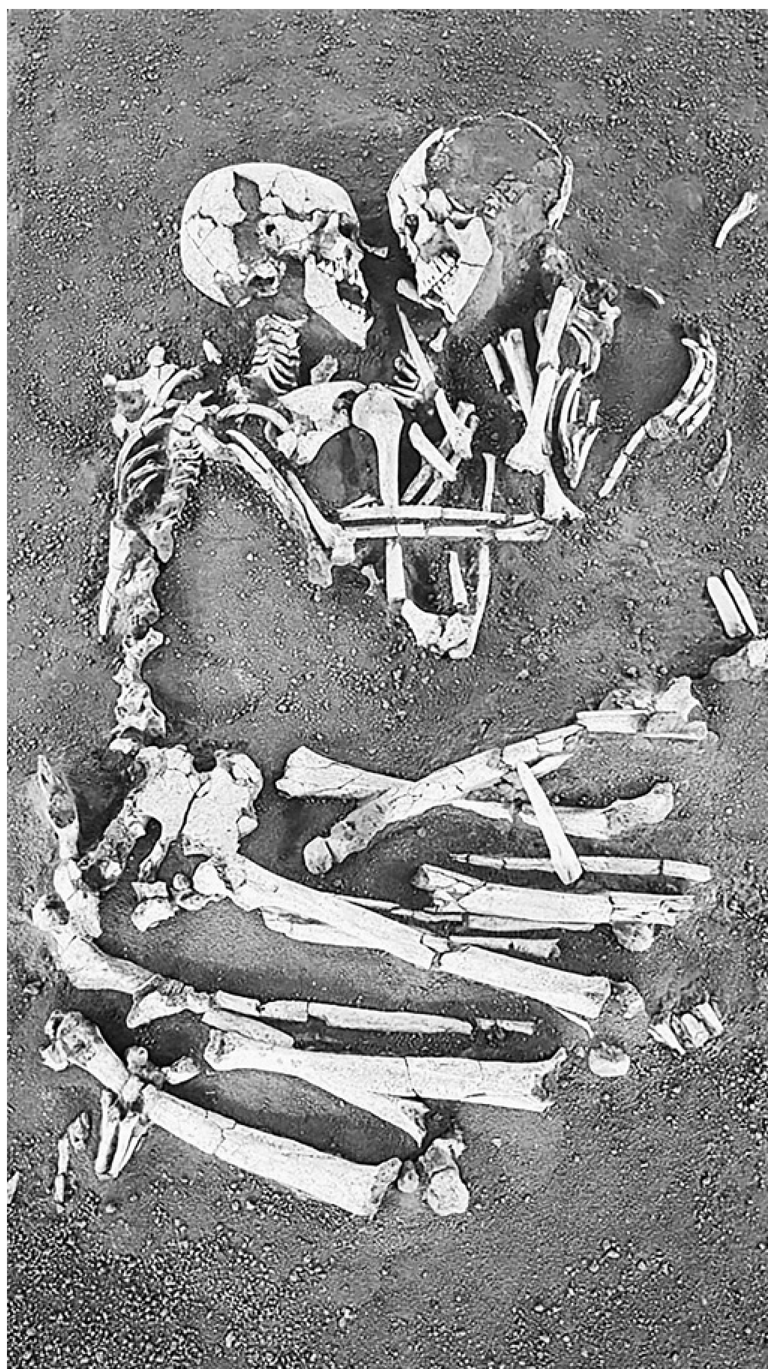


*Fig. 3. Înmormântarea neolitică de la Valdaro, Italia. Acum ceva mai mult de 5.000 de ani.*

Ideal ar fi să comparăm întotdeauna un mormânt cu regula din necropolă. Femeia de la Valdaro (T2a) avea doar un vârf de săgeată așezat lângă gât. Nici una din celelalte înhumații din cimitir nu avea ofrande de nici un fel, deci *Tomba 2* rămâne unică și prin asta. E, de altfel, și singurul mormânt din necropola acestei comunități orientat nord-sud (capetele spre nord), celelalte șase fiind orientate vest-est (capul spre vest).

În publicația academică, apărută la șapte ani după descoperire, raportul de antropologie fizică nu menționează în mod specific cum a fost făcută identificarea sexului, dar dubiile din rapoartele preliminare au dispărut fără urmă. Concluzia ar fi deci asta: că individul mai scund (1,46 m) este bărbatul, iar cel ceva mai înalt (1,49 m) este femeia. Bărbatul prezintă o patologie la rotulă, probabil asociată cu flexiunea forțată și repetată a genunchilor. (Greu de zis dacă s-a putut lăsa într-un genunchi când i-a cerut mâna făgăduitei sale neolitice.) De spus că pe șantier oasele celor doi n-au fost scoase unul câte unul, ci tot conținutul mormântului a fost extras ca un bloc și consolidat, ca să nu se piardă remarcabila poziție a scheletelor. Așa și sunt expuși azi la Mantova.

Antropologii italieni care s-au ocupat de cele două schelete, poate și sătui de dulcegăriile tonitruante din presă, au tras recent concluzia că cele două corpuri ar fi fost într-adevăr așezate în mica groapă față în față, dar legate fedeleș și înfășurate în giulgiuri – așadar, neîmbrățișate. Evident, concluzia asta n-a mai fost deloc mediatizată, pentru că, probabil, nu mai are nici un haz. Brațele fiecăruia din cei doi ar fi fost, în această reconstituire, puternic flexate în momentul înmormântării. În pământ lucrurile se mișcă. Dacă îngropi o cutiuță de lemn, din ea rămân doar balamalele și cuișoarele, care își caută toate o poziție confortabilă, nu prea asemănătoare cu cea inițială, pe măsură ce tot ce e organic dispare și pe măsură ce an de an ploaia, rădăcinile și cârtițele fac ca densitatea și compoziția solului să se schimbe. Antebrațele amanților de la Valdaro, spun antropologii, adică oasele lor, radiusul și cubitusul (ultimului i se zice, mai nou, ulna) s-au destins și s-au deplasat către celălalt. Nu mi se pare o interpretare foarte plauzibilă, și asta fără să fiu orbit de dorința firească, a mea, a descoperitorilor și a publicului, ca acești doi tineri cetățeni ai Neoliticului să fi fost îmbrățișați. Pur și simplu fotografiile arată cum brațele unuia intră pe sub corpul celuilalt, ceea ce pare improbabil indiferent câtă bunăvoință ar fi avut cârtițele sau mai știu eu ce alți factori perturbatori. Directoarea săpăturii și a

muzeului, care a dat numeroase interviuri în care vorbește mereu, apăsat, despre dragoste, trebuie că a fost dezamăgită de analiza antropologică a colegilor ei, care ar putea afecta această excelentă ocazie de a obține vizitatori și fonduri. Însuși primarul din Mantova menționează descoperirea în discursurile lui și declară că includerea blocului cu cei doi amanți neolitici în colecțiile muzeului va atrage *molti, molti turisti*. În orice caz, ipoteza îmbrățișării post-mortem, neintenționate, nu explică celelalte cazuri antice și medievale de schelete care se țin de mână sau perpetuează ori reifică prin alte atribute sau atitudini atașamentul din timpul vieții. Asemenea descoperiri, deși sunt un procent foarte mic din total, apar totuși constant, din Novosibirsk până în provinciile Imperiului Roman. Problema metodologică în cazul interpretării înmormântărilor duble ce par să evoce afecțiune este însă că uităm că moartea noastră aparține societății. Cu alte cuvinte, că societatea, nu noi, vorbește prin gura ritualurilor în care este înfășurată, aseptizată, metabolizată trecerea dincolo. Sau că, în orice caz, semnalele pe care le trimite societatea sunt mult mai puternice decât semnalele noastre, încorporate secundar în discursul ei. Un scenariu doar aparent absurd este, de pildă, cel în care soția este sacrificată la moartea soțului și apoi aranjată în groapă în poziția iubitoare pe care cutare societate preistorică sau premodernă i-o cere și pe care i-o impune în moarte. Să confundăm dragostea cu hazardul tafonomic ar fi o gafă, dar s-o confundăm cu crima ar fi sinistru. Nu cred că asta s-a întâmplat la Valdaro; prin definiție, un asemenea scenariu ar trebui să fie o cutumă, or cazul nostru e singular în Neoliticul italian. Dar și *satī*, sistemul hindus al văduvei arse, de obicei din proprie dorință, pe rugul soțului decedat, este extrem de rar statistic, și totuși constant atestat timp de două mii de ani (primele inscripții abia din secolul 6, ce-i drept, ultimul caz fiind din 1987). Lucrările moderne dedicate subiectului arată cât de straniu este pentru un occidental să constate că acest fenomen barbar poate totuși fi contextualizat, în

Rajasthan, între fidelitate, eroism și fervoare religioasă.

Din câte știu, la Valdaro nu s-au făcut analize ADN, care între altele ar fi tranșat și problema sexului. Italienii s-au întrebat în primul rând altceva, și anume cam ce mâncau cei doi, așa că au cercetat, de pildă, proporția de zinc și de stronțiu din oase, esențială pentru înțelegerea regimului alimentar. Analizele pe mangan și magneziu (care presupun consumul de legume) și cupru (care indică la rândul lor consumul de carne), nu arată nimic deosebit față de alte morminte contemporane cu cei doi amanți preistorici. Măcar aflăm astfel că faptul că se iubeau mai tare decât vecinii nu se reflectă în diferențe de regim sau de metabolism al cuprului. Nici între cei doi îndrăgostiți nu sunt de altfel mari diferențe din punctul ăsta de vedere, deși întotdeauna unul iubește mai mult. Singura diferență remarcabilă pe care o găsesc în tabelele cu rezultate ține de concentrația de plumb în tibiile lor (în femur și în coaste e cam la fel). Mai exact, tibia bărbatului are o concentrație de 5 ori mai mare de plumb decât tibia femeii. Or, plumbul nu vine aproape niciodată dintr-o sursă alimentară. El ajunge în oase de obicei prin expunerea omului la plumb în alt mod, să zicem din cauza unor conducte de plumb, pe care preistoria nu și le permite. În 1998 s-au analizat în Japonia oase din perioada Edo (secolele 17–19), aparținând unor samurai și unor pescari și agricultori, dovedindu-se că samuraii aveau concentrații mult mai mari în oase, datorită utilizării cosmeticelor de lux cu plumb – din nou, absente în preistorie. Plumbul mai poate ajunge în oase după moarte, din sol; dar atunci de ce, dată fiind înmormântarea simultană, tibiile bărbatului au o concentrație de plumb mai mare decât cele ale femeii? O teză de doctorat recent susținută în Italia, care prezintă analizele, nu ridică, din păcate, tocmai această întrebare care mă chinuia pe mine. Multe publicații arheologice de altfel sunt bine căptușite cu date furnizate de științele conexe, date a căror abundență e însă absurd să o glorifici în absența unei interpretări.

În ansamblu, tot ce se poate spune în registru culinar despre acest amor neolitic este că cei doi mâncau multe legume, dar cam puține proteine. Concluzia finală a unuia din rapoartele specializate nu e lipsită de lirism: dieta lor era „departe de a fi optimă“ din punctul de vedere al aportului de magneziu și cupru.

În presă, bineînțeles, s-a adus mereu vorba de Romeo și Julieta. Cum altfel? Verona se află la nici o oră de mers cu mașina, iar Mantova e locul exilului lui Romeo. În plus, vârstele celor doi sunt foarte aproape de vârstele eroilor lui Shakespeare, deși ar trebui să le calibrăm pentru Neoliticul târziu, unde speranța de viață era sub 30 de ani. Mai potrivit ar fi să invocăm aici poezia augustană. Într-una din elegiile lui Properțiu, umbra iubitei, Cynthia, îi spune: „*mox sola tenebo/mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram*“ („curând te voi îmbrățișa doar eu, cu mine vei fi, și-mi voi amesteca oasele cu ale tale“).

Până de curând, la Valdaro aveam cel mai vechi mormânt în care să recunoaștem afecțiunea, iar poziția în care fuseseră înmormântați cei doi amanți era unică în Neolitic, indiferent de aria geografică. În 2013 s-a descoperit însă în Pelopones o altă îmbrățișare fosilizată, ca să zic așa (deși oasele evident nu sunt pietrificate), datând cam de acum 5.800 de ani, ceva mai timpurie decât cea din Italia. Groapa fusese făcută chiar la intrarea în peștera Alepotrypa, o peșteră folosită de-a lungul Neoliticului atât pentru locuire, cât și ca cimitir, și anume unul dintre cele mai mari cimitire din Europa vremii. Aici, bărbatul o îmbrățișează pe femeie din spate, într-o poziție descrisă de obicei (nu și în raportul oficial) ca poziția linguriței. Deși mormântul nu a fost deranjat până la descoperire, și cei doi – spune raportul preliminar – par să fi fost plasați intenționat în poziția asta, există câteva elemente care parcă nu se potrivesc și care m-au împins să prezint totuși pe larg mormântul de la Valdaro, iar nu pe acesta. Craniul bărbatului de la Xagounaki/Alepotrypa e aproape complet sfărâmat, unul din motivele pentru care presa a fost mult mai puțin generoasă cu această pereche decât cu cea italiană. Pur și simplu, poza e nițel macabră și

arheologia funerară nu s-a mai lăsat transformată așa de ușor în divertisment ca în cazul celălalt. Nu am văzut încă un raport antropologic detaliat care să explice cauzele, dar acest craniu sfărâmat ridică niște dubii legate de faptul că am vedea aici o scenă tandră și pașnică. Mai ales că, aparent în aceeași groapă, sau într-o groapă alăturată, au fost depuși cam tot atunci un alt bărbat cu o altă femeie, amândoi cu mâinile legate la spate; printre oasele lor erau câteva vârfuri sparte de suliță – poate ofrande funerare, poate altceva, mai puțin cordial.

Să amintesc și o înmormântare descoperită în 2004 la Çatalhöyük, unul dintre cele mai importante situri neolitice din Anatolia, o zonă care nu duce deloc lipsă de ruine spectaculoase din această vreme. Deși mai veche decât exemplele de la Valdaro și Xagounaki, situația de aici (aproape) sigur nu vorbește despre erotism. Totuși: o femeie adultă îmbrățișează strâns, cu tot corpul, un craniu bărbătesc complet (cu mandibulă cu tot). Fruntea ei atinge fruntea lui, genunchii ei îi sprijină ceafa, mâna stângă îl înconjoară protector, ca pe un sugar. Acest craniu este acoperit cu ipsos, conform unui obicei bine cunoscut în cultul strămoșilor din Orientul preistoric (unde însă discutăm de cele mai multe ori nu de cranii izolate, ci de grupuri). La fel de interesant, craniul este pictat cu cinabru, poate și cu ocru roșu; de fapt se văd straturi succesive de ipsos și cinabru, cel puțin trei din fiecare, dovedind că acest craniu a fost expus undeva timp îndelungat înainte de a fi depus în pământ. Mai mult, forma nasului modelat din gips nu este stereotipă, ci foarte personalizată, sugerând că aici e vorba de portretizarea cuiva important, folosind ca suport propriul craniu. Descoperirea a entuziasmat echipa de arheologi pentru că acesta este cel mai vechi craniu gipsat găsit vreodată în Anatolia, și de altfel singurul găsit în mai mult de 500 de morminte de la Çatalhöyük (în 2012 știu că a mai apărut o mandibulă cu urme de ipsos și pigment). Femeia care cuprinde atât de grijuliu craniul a fost plasată în groapă ca ritual de fundație a unei noi clădiri (*Building 42*). De obicei, o clădire nouă se ridică pe ruinele uneia vechi, în

vreme ce aceasta a fost construită peste un loc folosit inițial doar pentru aruncarea resturilor menajere, recuperat de ciudatul urbanism neolitic. Un urbanism, între altele, fără străzi și cu acces în case de pe acoperiș. Extraordinar este deci că, în lipsa unui punct cosmic stabil, pe care să înalți pereți durabili, s-a ales, s-ar părea, construcția peste un strămoș, inserat la rândul lui în genealogia sa. Aici sare în ochi un lucru – importanța egală a bărbaților și a femeilor ca trepte ale acestei scări, sau ca verigi la fel de solide care înscriu casa zilei de azi (un azi neolitic) într-o continuitate cu ceva primordial. Cu ce anume, ne scapă – mitologia la care se raportau locuitorii din Çatalhöyük fiind elaborată cu mii de ani înainte de textele scrise. Nu ne scapă, sau cel puțin așa credem, că avem de-a face cu un mecanism al continuității. Pe scurt, se poate să fi existat afecțiune între această femeie și bărbatul (înrudit?) dintr-o generație anterioară ei, dar afecțiunea asta e greu de circumscris între mitologic, familial și politic. Orice raționalizare – onorarea strămoșilor prin ridicarea casei pe mormântul bunicii care ține în brațe craniul propriului ei bunic, combinată cu reafirmarea prin solidaritate de clan a unui drept edilitar? – rămâne deocamdată ipotetică.

Trec acum la un al doilea studiu de caz care merită să fie „povestit științific“, și în același timp unul din episoadele cele mai de-a mirărilea pe care le-am găsit prin rapoartele de arheologie funerară. Asta chiar dacă aceste rapoarte sunt o specie altminteri plină cu vârf și îndesat de ciudățenii, cum deja a început să se vadă. Atunci când citesc, să zicem, despre mutilări ciudate ale corpului sau ofrande neverosimile alături de oase, asta nu mă pune prea mult pe gânduri. Pot să suspectez existența, să zicem, a unui cadru ritual care le face inteligibile sau necesare într-o logică religioasă sau magică ori într-un oarecare *Weltanschauung* neaoșist. Dar mi-e ceva mai greu să-mi explic descoperirea celor doi, într-o poziție de mare, dar discretă tandrețe, într-un loc care nu pare deloc să fie un mormânt, în citadela orașului din Epoca Fierului Hasanlu (în Iranul de azi). Acolo un bărbat, la dreapta, întins pe spate, are un braț pe după umerii femeii, care se întinde pe-o

parte către el, ceea ce-i face picioarele să danseze un pic, și-și ridică mâna ca să-i atingă gura. E ceva foarte personal aici, un fel de coregrafie cum nu s-a mai văzut în înmormântările de cupluri. Există cazuri de schelete care, cum spuneam mai sus, se țin de mână, dar detaliul, deși sentimental (sau mai exact socio-sentimental, poziția fiind recreată de cei rămași în viață), rămâne totuși doar un echivalent al reprezentărilor stereotipe de pe stelele funerare romane. Acolo soții apar efectiv „bătând palma“, ca să știe lumea că au fost strâns legați prin proprietăți funciare, un buget casnic și certurile din vacanțe. Situația de la Hasanlu e mai complicată, pentru că probabil acolo nici nu avem de-a face cu o înmormântare.

Cei doi au fost găsiți într-un fel de nișă (cam 2,5 × 1,5 × 1 m), făcută din chirpici tencuit, în care se putea și coborî pe trei trepte de piatră (care sunt menționate în jurnalul de săpătură, dar în fotografiile publicate nu se mai văd). Aș spune bazin în loc de nișă, dar nu sunt sigur că ar fi corect, pentru că undeva la baza unui perete există o mică deschizătură arcuită, greu de blocat. Înăuntru, afară de o lespede găsită sub capetele lor, nu se afla absolut nici un obiect, nici măcar vreo piatră. (Asta presupunând că echipa americano-iraniană nu a scăpat nici un artefact, și se prea poate ca ei să nu fi dat prin sită tot pământul din jurul celor două schelete). Nișa, de altfel, e departe de a se afla într-un cimitir. Dimpotrivă, ea se află în colțul uneia dintre clădirile din marea curte a acropolei, pe lângă care trecea tot traficul dinspre Curtea de Sus spre una din porțile din zidul de incintă. Nișa trebuie să fi funcționat de obicei, adică înainte de invazie și de moartea celor doi, ca un fel de depozit pentru, să zicem, nutreț pentru cai. Spun invazie pentru că săpăturile din citadela de la Hasanlu au descoperit nu doar aceste două schelete, ci încă 260 de victime. Masacrul a avut loc pe la 800 a.Chr. Analizele de polen zic că era sfârșitul verii.

Hasanlu, al cărui nume antic nu-l știm, era un oraș prosper în Epoca Fierului (adică 1050-800 a.Chr, în perioada numită în rapoarte IVb – nu că ar conta cum

e numerotată). Un oraș chiar suspect de prosper. La sfârșitul Epocii Bronzului, care e vecinul de jos al Epocii Fierului, mai multe civilizații mari din Mediterana răsăriteană dădeau ortul popii într-un mod încă insuficient priceput de istorici – era să zic de medici. Micenienii (aheii lui Homer) și hitiții ies din istorie, iar Troia se prăbușește, la fel ca multe alte orașe din Creta, Cipru, Siria și Canaan. Ar fi frumos și satisfăcător estetic să existe o singură cauză pentru toate astea, cum ar fi niște oameni răi (să le spunem „Popoarele Mării“) care au mers repejor din oraș în oraș punând foc. Cu siguranță însă că lucrurile au fost mai complicate, cauza probabilă fiind o combinație dezagreabilă de cutremure, secetă și migrații. O cauză indirectă mă gândesc că trebuie să fi fost și gradul remarcabil de interconectare pe care îl aveau deja aceste civilizații în prima lume globalizată, a Epocii Bronzului în Egeea, întrucât ceea ce facilitează propagarea prosperității facilitează și propagarea dezastrului.

Hasanlu a fost ocolit de tăvălugul acesta. Poate chiar a profitat indirect de problemele statelor din vest. Hasanlu a redevenit totuși curând o *contested periphery*, o interfață între imperii în care acestea se impun alternativ. Depășit de geopolitica asiriano–urartiană, orașul a fost până la urmă invadat și distrus de armatele urartiene. (Îmi dau seama că asta sună de parcă aș scrie despre lumea din *Star Wars*. Regatului Urartu i se zice mai simplu Regatul Van, dat fiind că avea în centrul teritoriului său lacul Van, din Turcia de azi.) În 1972, când au fost descoperite cele două schelete despre care vorbesc, a devenit imediat evident că acest nivel de distrugere era excepțional de valoros din punct de vedere științific, pentru că absolut tot ce se găsea în el provenea din clădirile arse și prăbușite într-una și aceeași zi de vară de acum aproape 3.000 de ani. Asta înseamnă că unui arheolog i se oferă informația sigură, și atât de rară, că toate obiectele găsite laolaltă sunt perfect contemporane, fiind așadar folosite exact în același timp.

Există și o valoare științifică a scheletelor, despre care pare oarecum cinic să vorbești. Când e vorba de

cunoașterea societăților antice, materialul cu care lucrăm sunt lucrurile pe care le fac oamenii (de la stropitori la străzi) și lucrurile din care ei sunt făcuți (oasele lor). Așa cum nici chirurgul nu devine sentimental când privește o bășică a udului, nici arheologia funerară nu ezită să evalueze cu maximă grijă – și respect pentru cetățeanul implicat – informațiile despre dietă, patologie sau paleodemografie pe care ni le dau aceste oase sau dinți. (Foarte rar se pot păstra și păr sau țesut cerebral, iar în situații excepționale, întregul corp, ca în cazul mumiilor și al trupurilor preistorice găsite în turbării sau în gheață/permafrost.) Pe acropola din Hasanlu s-au găsit, ziceam, nenumărate schelete din ziua masacrului, inclusiv de femei și copii, care zac pretutindeni în stratul de arsură, în toate pozițiile, cu urme de violență formidabilă. Lor li se adaugă multe altele, ale celor care scăpaseră inițial din măcel și din flăcări, fiind, pare-se, omorâți și ei în masă puțin mai târziu. Scenariul probabil este că la plecarea armatei învingătoare s-a făcut un triaj, cine merită și cine nu să fie luat ca sclav. De-asta noțiunea de învingător are adesea în istorie o aură sinistră. Am văzut mai sus că, la Valdaro, toată lumea care a vorbit despre descoperire a dat frâu liber sentimentelor. Despre arheologii care au săpat la Hasanlu Tepe se spune că nu prea mai erau dispuși să se emoționeze la vederea celor două schelete; din contră, erau bântuiți de coșmaruri, după ce expuseseră atâtea victime ale masacrului de pe citadelă. În general, rapoartele echipei de pe situl din Iran nu bat deloc monedă pe descoperirea unui mare amor din Epoca Fierului, și au trecut mai bine de 40 de ani până când descoperirea a fost publicată separat, chiar și atunci în doar câteva pagini.

În ciuda contactului, vreme de generații, cu Mesopotamia, la Hasanlu nu s-a găsit nimic scris. Dar, chiar dacă nu există surse scrise despre episodul invaziei, e de presupus că armata orașului va fi fost bătută altundeva. În orașul propriu-zis, atacatorii n-au mai avut de eliminat decât un mic număr de apărători, pentru ca apoi să-i masacreze pe civilii refugiați în

citadelă. Nișa în care au fost găsiți cei doi îndrăgostiți se află lângă spațiul de trecere dintre două clădiri arse (în publicații, *BBV* și *BBIV East*).

Arheologia poate reconstrui soarta acestor clădiri monumentale, cu colonade, în vremea imediat dinaintea asediului. În ele se intra inițial dinspre zidul de incintă, dar acele intrări au fost apoi blocate, și deschise altele înspre Curtea de Jos. Mai important este că ele nu mai funcționau ca temple, ci ca grajduri. În coridorul dintre clădiri, căruia i s-a înjghebat în grabă un acoperiș, s-au găsit grămezi de echipament de călărie și patru schelete de cai. Indiferent dacă cei doi îndrăgostiți făceau parte dintre apărători sau doar au încercat să fugă cu caii, e clar că au ajuns în ascunziș întregi. Gaura din craniul bărbatului a fost făcută de uneltele care l-au descoperit, iar în rest scheletele sunt tefere, fără urmă de rană. El (denumit SK335/B7) avea 18-22 de ani. Ea (SK336/B8) avea 22-24 de ani (o altă evaluare a ei propune 30-35 de ani). Pentru că uneori când vine vorba despre cei doi apar din nou în discurs bieții Romeo și Julieta, recunosc că am studiat arhitectura clădirilor din Curtea de Jos ca să văd dacă o scenă a balconului ar fi fost posibilă. Coloane de lemn lângă zidurile clădirilor există, iar genul ăsta de aranjament pe alte situri (de exemplu la Gordion, în Frigia) indică balcoane. La Hasanlu e vorba însă mai degrabă de un fel de săli cu acoperiș sprijinit de coloane (săli hipostile), cum vor apărea și mai târziu în arhitectura iraniană. În orice caz numai de scena balconului nu ar fi avut timp cei doi în timpul invaziei.

Ciudată este și absența oricăror obiecte din mica nișă. E greu de presupus că aici a avut loc o înmormântare făcută după tot tipicul. Dacă cineva chiar s-a străduit să aranjeze corpurile în această poziție aparte, ar fi de mirare să nu fi plasat înăuntru nici un fel de ofrandă. Fie ca parte a unei tradiții asumate, de obicei cu o dimensiune religioasă, fie dintr-un impuls personal, ispita onestă de a pune ceva în groapa mortului a fost mereu resimțită în preistorie și în Antichitate (și mult după). Iar dacă cei doi, în loc să fie înmormântați, și-au găsit de fapt o moarte

violentă în chiar acel loc, tot ar fi trebuit să aibă asupra lor un ac de păr sau de veșminte, o cataramă la centură sau un cuțit, un cercel sau o copeică sau orice alte obiecte din materiale în stare să reziste în timp. Nu am ales la întâmplare acele. La 30 de pași distanță de cei doi, într-o altă clădire (templu?) din Curtea de Jos, un bărbat, cu siguranță căzut victimă invaziei, iar nu îngropat, avea veșmintele prinse cu două ace. Asta arată că acele nu sunt purtate doar de femei, și nici nu sunt depuse doar ca ofrande. Pe de altă parte, nu există mormânt bogat de femeie care să nu includă și asemenea ace, lungi și ascuțite. Chiar dacă ele par periculos de purtat în viața de zi cu zi, acele din Anglia victoriană și edwardiană arată, ca să zic așa, că *fashion a ses raisons (que la raison ne connaît point)*. Mai multe femei de la Hasanlu sunt îngropate cu bijuterii făcute din zale de armură importate, prinse cu genul de nituri folosite la asemenea armuri și decorate cu mărgele de piatră și metal (de altfel, cam tot aurul din cimitirele de la Hasanlu e concentrat în mormintele acestor femei cu zale). Cel mai bogat dintre mormintele bărbătești este de pildă cel al unui bărbat, cu vase de ceramică și de metal, două săbii, vârfuri de lance, un buzdugan, diferite podoabe și o centură de bronz. (În general, până nu se fac teste serioase, arheologii spun „aliaj de cupru“ în caz că nu e de fapt bronz, ci alamă sau alte aliaje ale cuprului care capătă aceeași patină verde. A confunda bronzul cu alama înseamnă pentru un arheolog a da cinstea pe rușine.) În ansamblu, printre cele vreo sută de morminte din afara citadelei din vremea respectivă (perioada IVb) nici unul nu se poate compara cu cel al îndrăgostiților, nici ca poziție și nici ca atitudine față de ofrandele funerare. Ca să nu mă mai lungesc: cei doi nu par să fi fost înmormântați.

Evenimentele care au dus la moartea cuplului nu sunt ușor de reconstituit. Am ajuns de altfel la convingerea intimă, aproape inavuabilă, că nu se întâmplă chiar așa de rar ca reconstituirea cea mai logică să nu corespundă de fapt trecutului. În arheologie, locul lăsat liber de orice ambiguitate va fi umplut de o interpretare rațională, chiar dacă nu toate

comportamentele oamenilor sunt raționale, ca să nu mai vorbim de sentimente. Lucrul devine imediat vizibil dacă luăm la puricat acțiunile de, să zicem, miercurea asta, ale autorului sau ale cititorului acestei cărți. Dar să mă întorc la Hasanlu: raportul arheologic, foarte sumar, scris de directorul săpăturilor de-atunci, propune că cei doi s-au ascuns înăuntru (sub vreun capac de lemn sau altceva perisabil) atunci când urartienii au pătruns în cetate. Apoi, când clădirea BBV s-a prăbușit peste ei, *they died peacefully – probably by asphyxiation*, opinie reluată aprobator într-o publicație recentă. Nu-mi dau seama de când au arheologii competența să se pronunțe asupra caracterului pașnic al unei oribile morți prin asfixiere. Pare, din contră, improbabil ca poziția tandră în care au fost găsite cele două schelete să poată fi menținută în timp ce mori asfixiat. Din felul în care sunt încă așezați, ca la indicația unui regizor de teatru, e clar că nici unul din ei nu s-a zvârcolit. Au înghețat în poziție într-un mod aproape magic.

Dacă am fi știut cum conceptualiza această societate felul în care merg lucrurile între un bărbat și o femeie, interacțiunea lor pe bază de instincte și de cultură, am fi putut pune întâmplarea cât de cât în context. Textele însă lipsesc, iar arta locală nu e suficient de bogată ca să ne sugereze vreun ritual anume legat de viața sau moartea cuplurilor care să facă situația mai inteligibilă. Pe un celebru vas de aur găsit în același sit în 1958 există câteva reprezentări de bărbați și femei într-o interacțiune care la rândul ei e neclară, și de altfel mult prea mitologizată. Vasul a fost găsit împreună cu cei trei războinici care tocmai îl săltau ca pradă dintr-o clădire în flăcări (înregistrată ca *BBI*), când hoților li s-a prăbușit podeaua sub picioare. Vasul, numit de echipa din acel an *The baby*, apare într-o poză de pe șantier ridicat deasupra capului de arheologul triumfător. E o fotografie pe care o regreți atunci când lumea începe să te întrebe unde sunt fotografiile cu vasul *in situ*, adică în locul unde a fost găsit, dar înainte de a fi clintit de acolo și scos din ruine. Asta ar fi fost fotografia valoroasă, științifică – nu cea cu vasul ca un trofeu. Una din scenele decorației arată o femeie

pe vine care prezintă un mic copil bizar (monstrul de piatră Ullikummi?) tatălui său (zeul Kumarbi); chiar dacă nu avem texte de la Hasanlu, mitul hurit este ușor de recunoscut. Alte reprezentări feminine de pe vas – o femeie goală purtată de un vultur, o alta cu o oglindă așezată pe un leu – sunt probabil zeițe și nu ne ajută practic cu nimic să înțelegem dragostea și moartea celor doi. Știm sigur doar că povestea lor e ceva mai complicată decât tragedia shakespeariană, invocată mecanic de presă, dar și de cercetători. Cum situl se află azi în nord-vestul Iranului, locuit de azeri, povestea îmi aduce în minte mai degrabă destinele bizare din filmul *Așik Kerib* al lui Abașidze și Paradjanov. O interpretare fermă e imposibil de oferit deocamdată. Ar trebui făcute, mă gândesc, analize ale semnăturii geochimice a oaselor, care să arate, prin analiza izotopilor de stronțiu, originea geografică a celor doi. Trist ar fi să constatăm că unul din ei este un invadator urartian, iar celălalt o victimă de la Hasanlu.

Ceva ne scapă deci, legat de soarta lui SK335 și a lui SK336. Poate că și în ce privește sexul lor. Literatura mai veche nu are dubii că e vorba de un bărbat și de o femeie. În mare parte, pe baza analizei marii incizuri sciatice – un intrând în osul iliac, care formează un unghi măsurabil, de obicei foarte relevant, deoarece este mult mai mic la bărbați. La SK336 această incizură e atât de deschisă, încât un specialist în antropologie fizică, chiar înainte să analizeze și alte caracteristici (ale craniului, de pildă – procesul mastoidian, torusul supraorbitar etc.) își va spune că are probabil în față scheletul unei femei. Evident, nu-i ușor să te uiți la fotografia celor două schelete și să nu faci din start niște presupuneri semiotice despre ceea ce vezi, adică să atribui fiecărei posturi o personalitate sexuală. Unul din cei mai influenți sociologi americani, Erving Goffman, a folosit imaginea scheletelor de la Hasanlu în cartea lui *Gender Advertisements* (1979), în care discută stereotipizarea imaginilor masculine și feminine. Scheletele au fost într-adevăr expuse vreo zece ani la muzeul de arheologie al University of Pennsylvania, în aceeași clădire unde lucra atunci și Goffman. Am auzit

că acum un an sau doi s-ar fi făcut niște analize de ADN la Harvard și ar fi reieșit că ambele schelete aparțin unor bărbați; publicația academică întârzie.

Adaug și la acest studiu de caz o continuare tematică, de data asta nu preistorică, ci venită din primul secol p.Chr., și anume din locul unde circumstanțele arheologice excepționale creau premisele pentru o descoperire comparabilă, adică de la Pompei. Descoperiri de același calibru nu au fost încă făcute acolo, dar poate vor fi – un studiu recent estimează că 464 de victime din oraș se află și acum sub cenușa vulcanului. Două situații interesante merită totuși prezentate pe scurt. În primul rând, femeia descoperită în cazarma gladiatorilor (Quadriporticus), ale cărei coloane îmbrăcate în stuc încă poartă inscripțiile zgâriate de ei. Nu sunt prea convingătoare afirmațiile că ar fi fost găsită îmbrățișată cu iubitul ei, uciși amândoi de erupția Vezuviului. Săpăturile, făcute în secolul 18, au lăsat în urmă liste foarte detaliate de obiecte găsite – între care 15 coifuri –, dar prea puțin despre poziția scheletelor. De fapt, în acest spațiu care, în perioada 62–79 p.Chr., ținea de școala gladiatorilor (*ludus gladiatorius*) s-au găsit 18 schelete, aproape unul lângă altul. De un moment de intimitate nu putea fi deci vorba. Dar, să recunoaștem, e foarte atractiv să poți specula că această matroană – cu siguranță nu era o sclavă, de vreme ce purta un colier de smaralde și bijuterii de aur – era acolo într-o vizită funcțională la un gladiator, foarte probabil sclav. Desigur, pentru a-i testa virilitatea celebrată de atâtea graffiti antice! (Într-o satiră a lui Iuvenal, soția unui senator, în loc să fugă cu neamțul ei în Bulgaria, fuge în Egipt cu un gladiator.) Săpăturile din *caserma dei gladiatori* nu arată însă decât că această trecătoare a căutat adăpost în timpul erupției și a murit împreună cu ei.

Al doilea exemplu dă mai mult de gândit și vine din săpături (ceva) mai moderne, din 1914, în așa-numita Casa del Criptoportico. În pivnița casei au fost găsite opt corpuri ale pompeienilor prinși în cenușă și *lapilli* (stropi pietrificați de lavă). Folosind o tehnică inventată de directorul anterior al săpăturilor, Fiorelli, în golurile lăsate în urmă de trupurile lor a fost turnat

un ipsos special, pentru a recupera forma corpului. Tehnica asta se poate aplica practic numai în orașele îngropate de Vezuviu, și acolo relativ rar (doar 1% din victimele cunoscute de la Pompei – 1.044 după cea mai nouă statistică – au făcut obiectul unui asemenea mulaj). Deși această metodă de materializare a absenței tocmai împlinise 50 de ani, ea se folosea pentru prima oară pentru grupuri abia în 1914. Așa a fost descoperită o pereche de femei îmbrățișate, ucise de erupția vulcanului. Una din ele își protejează capul cu mâinile, sau încearcă, spune raportul, să înlăture ceva care o împiedică să respire. Cealaltă vine cu capul pe pieptul ei, căutând protecție lângă ea. Arheologul descrie picioarele ei pline și voluptuoase (*le gambe dai pieni e teneri coutorni femminili*) și notează că e o nevoie inconștientă, însă firească, a omului să caute protecție în brațele materne. Pe deget ea purta un inel de aur pe a cărui piatră era gravat un cocoș, iar alături erau resturile unui mic inel de fier; amândouă mai aveau împreună și patru monede. Atitudinea lor îngrozită, picioarele frumoase și inelele au dus imediat la ideea, care s-a perpetuat eficient, ca orice stereotip, că nu putea fi vorba decât de două femei: mamă și fiică, sau surori, sau, în fine, fecioare de la Pompei. În 2017, analize de ADN ale oaselor prinse încă în matricea de ipsos au arătat că ambele fecioare sunt bărbați de 18-20 de ani. Și rămâne bineînțeles posibil ca îmbrățișarea lor să spună mai mult decât că doi străini încetează să mai fie doi străini dinaintea unei catastrofe. Presa s-a grăbit să le pună anumite etichete, perpetuând clișee cu nimic mai puțin iritante decât cele de acum o sută de ani. Atunci, cum ziceam, Spinazzola, directorul săpăturilor de la Pompei, credea că cele două corpuri aparțin unor femei, între altele, pentru că păreau îngrozite de erupția vulcanului. Să deducem că el ar fi întâmpinat sfârșitul lumii aranjându-și netulburat colecția de muștiuce?

# 3. Billets doux și păpuși voodoo în Egiptul greco-roman

Cum ar fi să scriem o istorie a primelor două decenii ale secolului 21 plecând de la e-mailurile pe care le trimitem celor pe care îi iubim? Ar ieși ceva destul de diferit de istoria scrisă pe baza documentelor de la Institutul Național de Statistică. O asemenea contragreutate pentru sursele „oficiale“ ale istoriei romane, cum ar fi istoriografia senatorială, sunt, de exemplu, graffiti de la Pompei, în Campania, sau tăblițele cerate de la Vindolanda, în nordul Angliei. Ele sunt o sursă excepțională, chiar dacă indiscretă, pentru cunoașterea vieții private în lumea mediteraneană antică. De la Mons Claudianus, în Egipt, vin alte mii de asemenea documente – de data asta, scrise pe cioburi (în greacă, *óstraka*), de oamenii care lucrau la o carieră de granit din deșert. Încă mai multe documente-cheie sunt pe papirus și, de obicei, provin din cartonaje (împachetări) de mumii sau au fost refolosite în Antichitate ca umplutură pentru asemenea mumii (de oameni, crocodili sau pisici, nu contează). Ele sunt mai numeroase, mai detaliate și se găsesc pe situri egiptene mai variate decât *óstraka*. De la Oxyrhynchos, pe un braț al Nilului, de exemplu, provin aproape o jumătate de milion de fragmente de papirus, maculatură azvârlită în gropile antice de gunoi ale orașului, din care nici zece mii n-au fost încă descifrate. Ele nu sunt deloc informații care să nu mai aibă nevoie de interpretare istorică; sunt însă informații care măcar nu sunt deja agregate în interpretarea unui terț, bine sau rău intenționat. Găsim acolo nenumărate contracte, acte judecătorești și certificate religioase, inventare de tot soiul, documente fiscale, descântece, fragmente de autori antici și de evanghelii apocrife și teme de școlari (indiferent că școlarii sunt uneori adulți care învață să scrie). Mai găsim, iar aici lucrurile devin mai interesante pentru noi, și corespondența a nenumărate cupluri locale de

egipteni, dar și, în funcție de perioadă, greci, macedoneni, romani și alții. Aceste cupluri sunt uneori căsătorite, alteori nu, dar de obicei își spun frate și soră, ceea ce uneori și sunt. Scrisorile lor și alte documente, în latină, scriere egipteană demotică și mai ales, printre exemplele alese aici, în greacă, sunt neprețuite pentru oricine studiază Antichitatea, erotismul sau ambele. Trebuie spus că nu toate exemplele pe care le dau aici provin de pe artefacte (suluri de papirus, tăblițe de plumb) descoperite în săpături arheologice. Unele din ele au fost scoase la iveală prin activități ilegale, prin măcel de situri arheologice, și apoi au ajuns în muzee care, până relativ recent, nici nu se osteneau să pretindă că nu achiziționează antichități de pe piața neagră. Dar toate exemplele de aici au legătură cu emoțiile erotice, fie ele placid instituționalizate sau frenetice, ale celor trăitori în Egiptul antic.

Iată ce are de spus Isiás soțului ei Hephaistíon acum 2.200 de ani, într-o scrisoare pe papirus aflată azi la Londra. Soțul lipsește de acasă pentru că este într-un fel de detenție sau recluziune religioasă (care pare să fi fost și o formă de a câștiga bani) în Serapeíon-ul din Memphis, templu în care a și fost găsită scrisoarea. Textul este în greaca veche „comună", *koiné*, în care a fost scris și Noul Testament, limba-cheie în Mediterana răsăriteană din epoca elenistică încolo:

„Am mulțumit zeilor numaidecât când am aflat că ești bine. Mă enervează însă că nu vii acasă, când toți ceilalți care au fost închiși acolo s-au întors deja, pentru că după ce a trebuit să mă descurc, cu copil cu tot, în vremuri atât de grele și mi-a ajuns cuțitul la os din cauza prețului grâului, credeam că măcar acum, când o să te-ntorci acasă, o să mă bucur de un pic de odihnă. Dar ție nici măcar nu ți-a trecut prin cap să vii acasă, nici nu ai luat în considerare situația noastră, cum n-am avut de nici unele nici măcar când erai încă aici, ca să nu mai pomenesc durata lungă și toate crizele care nu ne-ai trimis nimic [respect volutele stilului din original]. Mai mult, de când mi-a zis Hóros, care a adus scrisoarea, că ai fost eliberat din detenție, sunt complet nemulțumită. Orișicât, pentru că

și mama ta e supărată, te rog de dragul ei și al nostru să te întorci în oraș, dacă nu te rețin alte probleme mai presante."

Nu vreau să zic că ar fi ceva extraordinar în scrisoarea lui Isiás. E doar scrisoarea unei femei îngrijorate, obosite, poate cam cicălitoare și subit ironice pe final (dacă nu te rețin alte probleme, mai presante… hm). Aici poate însă că nu se străvede nici o ironie, ci sunt doar juxtapunerile puțin cam bruște ale politeții epistolare de provincie. Ni s-a păstrat și scrisoarea către acest Hephaistíon a fratelui lui, cu un mesaj asemănător. E limpede că Isiás a trecut pe la cumnatul ei și l-a îmboldit în fel și chip să-i scrie soldatului să nu mai ardă gazul în Memphis. Această scrisoare, și nenumărate ca ea, din Egiptul faraonilor sau al împăraților romani, cu tot cu greșelile lor de gramatică și de logică, contribuie într-adevăr cu o frecvență audio cu totul nouă la felul cum sună Antichitatea, o frecvență fără scorțoșenia elitistă a surselor oficiale.

Iată o altă scrisoare, trimisă în secolul 1 a.Chr. de la Boúsiris (Herakleopolites) de către Isidóra fratelui ei (sau soțului?) Asklepiádes. Textul, cu litere elegante, a fost cu siguranță dictat unui scrib profesionist. Isidóra vorbește despre o scrisoare pe care destinatarul trebuie să i-o înmâneze lui Panískos, despre o barcă spartă și altele asemenea. Apoi încheie: „La revedere. Anul 3, luna Phaophi, ziua 5. PS: trimite salteaua copilului". În alte scrisori, pe care le scrie cu propria mână, se semnează, afectat, Isidoira, iar lui i se adresează, diminutivat, Asklás și îi zice „poartă-te ca un bărbat". Tot despre copii e vorba într-un papirus de la Oxyrhynchos, din același secol: „Hilaríon către Ális, sora sa, salutări din inimă, la fel și dragilor mei Beroús și Apollonárion. Să știi că tot în Alexandria suntem. Să nu-ți faci griji chiar dacă toți ceilalți se întorc și eu sunt încă în Alexandria. Te rog și te implor să ai grijă de copil, și de îndată ce iau salariul o să ți-l trimit. Dacă naști – așa să fie! – și dacă e băiat, lasă-l să trăiască, iar dacă e fată, abandonează-o. I-ai spus lui Aphrodisiás să nu te uit. Cum aș putea să te uit? Te rog deci să nu-ți faci griji. Anul 29 al lui Caesar, luna

Pauni, ziua 23“. Soldatul Hilaríon nu era un tată mai rău decât majoritatea contemporanilor lui, din Egipt și nu numai, care hotărau cu aceeași dezinvoltură că un băiat merită crescut, în vreme ce o fată este o povară. Tradiția puternică a acestei discriminări nu-l deranja, iar ierarhia la fel de puternică ce dădea dreptul bărbatului să ia această hotărâre, nici atât. Altminteri se vede din scrisoare că nu era chiar un tip împietrit. Nu putem decât să sperăm că Ális a născut un băiat. Un tip din același oraș, dar pe la 300 p.Chr., scrie unei alte soții însărcinate, pe care o lămurește că e încă reținut o vreme și nu se poate întoarce, oferindu-i însă asigurări absolut credibile: „zeul știe că am vrut să trimit unguente și tot ce e necesar pentru naștere…“ Dacă ne luăm după scrisorile descoperite, s-ar zice că bărbații din Egipt erau mereu cu treabă în altă parte; dar, evident, dacă n-ar fi fost plecați undeva n-ar fi avut ocazia să scrie scrisori. În arheologie, asta e o eroare logică – aparent atât de ușor de evitat – ale cărei tentacule se întind în raționamentele cele mai sofisticate. Într-o formă simplă, ea presupune să tragi concluzii statistice generale despre o populație din trecut din date care, departe de a fi reprezentative, au fost deja selectate de istorie, ajungând în calea descoperitorului doar pentru că deja îndeplineau anumite criterii.

Un răvaș ce poate fi indexat cu *keywords* „cuplu“, „casă“, „copii“ este adresat în secolul 3 p.Chr. lui Aléxandros. Și el exprimă frământări care nu le sunt străine modernilor: „Diogenís către fratele ei Aléxandros, salutări. Urmând îndrumările pe care i le-ai dat lui Taamóis despre o casă în care să ne mutăm, am găsit una […]. Casa e lângă templul lui Isis, chiar lângă casa lui Claudianus. Ne mutăm în ea în luna Phamenoth […]. Multe salutări micului Théon. Opt jucării au fost aduse pentru el de doamna căreia mi-ai zis să-i transmit salutări, și eu ți le-am trimis ție“. Un alt papirus, și el cu mici lacune, de la Oxyrhynchos, din secolul 2 p.Chr. pare să vorbească de dragoste și copilul ce va să vină, dacă așa trebuie să luăm aluzia la zeița nașterii, Thoéris: „Serénos către Eisidóra, sora și doamna lui, foarte multe salutări. Înainte de orice

altceva, mă rog pentru sănătatea ta și în fiecare zi și în fiecare seară aduc jertfe pentru tine lui Thoéris care te iubește. Țin să știi că de când ai plecat tot jelesc, plângând noaptea și bocind ziua. De când m-am îmbăiat cu tine în data de Phaophi 12 nu am mai făcut baie și nici nu m-am mai uns până pe Hathur 12". Până aici, citim o proză care sugerează doi tineri îndrăgostiți despărțiți de părinți – poate pentru că se spălau prea des. După o mică lacună, textul abandonează sentimentalismul din romanele elenistice, cum e *Callirhóe* a lui Charíton, și virează în direcția unui triunghi conjugal cu o patologie melodramatică: „Îmi scrii așa: Cólobos a făcut din mine o prostituată. Numai că el, Cólobos, mi-a spus mie că tu i-ai trimis vorbă zicând că eu însumi, Serénos, am vândut lanțul și tot eu te-am pus în barcă". Am transformat citatele imbricate din scrisoare în vorbire indirectă, pentru că nu se mai înțelegea nimic. Ce e clar e doar atât: *it's complicated*. Ceva e nefuncțional în acest cuplu, în care cei doi soți discută prin scrisori, ca într-un film de Woody Allen, cu amantul soției și între ei, despre un episod care pare pe cât de meschin, pe-atât de dureros.

Cine știe, poate nici căsătoria asta nu începuse chiar de la zero, cum se vede dintr-o întrebare adresată unui oracol în secolul 1 p.Chr., pe un papirus din oaza Fayoum. Cineva pe care-l bate gândul să se căsătorească cere sfatul unor puteri cerești: „Celui mai mare și mai puternic zeu, Soknopaíos, din partea lui Asklepiádes, fiul lui Áreios. Dacă nu mi-e dat să trăiesc împreună cu Tapetheús, fiica lui Marrés, și dacă ea nu va ajunge vreodată să-mi fie soție, arată-mi semn și confirmă cu acest înscris. În trecut, Tapetheús a fost soția lui Horíon". Întrebările și răspunsurile oracolelor, care continuă să fie consultate până târziu în epoca creștină, au întotdeauna concizie, deși – mai ales răspunsurile – nu și claritate. De ce Asklepiádes credea că informația esențială pe care trebuie s-o dea zeului ca să-l ajute să tranșeze problema privește tocmai antecedentele maritale ale acestei doamne nu putem ști. Doar ca s-o identifice printre alte Tapetheus din oaza Fayoum, care nu mai fuseseră căsătorite, dar cu privire la care, iată, nimeni nu adresa întrebări legate

de fericirea domestică? Sau detaliul despre căsnicia anterioară se lega de vreo bârfă sinistră atât de cunoscută încât ajunsese și la urechile zeului (urechi de crocodil, în cazul de față)?

Următoarea scrisoare din Egiptul roman e plină de învățăminte precum o cutie metalică de bomboane doldora acum de acte: „Panískos soției sale Plutogénia, mama fiicei mele, foarte multe salutări. Înainte de orice altceva, mă rog tuturor zeilor zilnic pentru prosperitatea ta. Să știi, sora mea, că locuim în Coptos lângă sora ta și copiii ei, deci nu te amărî la gândul că vii în Coptos, că doar ai rude aici. Și așa cum dorința ta mai presus de toate este să o copleșești cu urări de bine, așa și ea se roagă zilnic zeilor din dorința de a te vedea pe tine și pe mama ta. Așa că, la primirea acestei scrisori, fă pregătiri ca să poți veni imediat atunci când voi trimite după tine. Iar când vii adu zece blăni de oaie, șase vase de măsline, patru vase de miere lichidă și scutul meu, doar cel nou, și coiful meu. Adu și sulițele mele. Adu de asemenea și piesele pentru cort. […] Ia cu tine și podoabele tale de aur, dar nu le purta pe barcă. Salutări doamnei și fiicei mele Heliodóra". Și aici e mult exercițiu retoric al autorității, pe un fundal de dragoste și comerț, la sfârșitul secolului 3 p.Chr. Prima jumătate a scrisorii are o politețe onctuoasă – care aproape pare sugerată de un consilier de cuplu –, urmând apoi, fără tranziție, o serie de dispoziții care se cer executate. E destul de clar că femeia nu are deloc chef să se mute în Coptos, iar rudele ei de acolo, invocate ca argument în scrisoare, mi se pare de fapt că sunt însăși una din cauzele pentru care ezită. Plutogénia n-a călătorit singură – pare să aducă prea multă marfă ca s-o supravegheze fără un însoțitor –, totuși Panískos simte nevoia să încheie spunându-i cu multă afecțiune: atenție la portofel.

S-au păstrat pe papirus multe contracte nupțiale, dar o să citez unul de secol 1 a.Chr. care, cel puțin în formă, e unic. Textul curge ca un jurământ al miresei în fața viitorului soț: „Eu, Thaís, fiica lui Tarouthínos, jur […] pe Osiris și Isis, și Horos și Zeus, și toți ceilalți zei și zeițe, să rămân cu tine atâta timp cât vei trăi, locuind

cu tine ca soție legitimă, fără să dorm în alt pat decât al tău și fără să lipsesc din casa ta o zi măcar, și să fiu afectuoasă cu tine […] fără să neglijez nimic […]. Dacă eu, fără să fi fost nedreptățită […] mă despart de tine și te părăsesc […] îți voi înapoia toate sumele, neținând nimic pentru mine. Cât privește cei 5 talanți de bronz împrumutați ție, voi anula împrumutul și-l voi abandona fără să găsesc scuze de a face altfel. Dacă îmi vei da alte obiecte de podoabă din aur pe lângă cele sus-menționate […] nu le voi lua cu mine, ci ți le voi da înapoi, neluând nimic cu mine. Nu voi fi împreună cu nici un alt bărbat, așa cum fac femeile, ci numai cu tine, și nici nu voi pregăti farmece împotriva ta, nici în băutura, nici în mâncarea ta, nici nu voi complota cu vreun alt bărbat care să-ți facă rău. [Anul] 2, [luna] Choiak. Eu, Thaís, am depus jurământul scris mai sus și voi face întocmai". Textul (cu mici lacune azi) o aștepta pe Thaís gata pregătit; ultima propoziție a fost scrisă de altă mână, evident adăugată, la sfârșit, de bunăvoie sau nu, de mireasă sub privirile celor de față. Ce frapează în textul ăsta e absența oricăror obligații contractuale ale soțului, iar editorii textului găsesc improbabil ca el să fi făcut un jurământ separat. Soțul (și familia lui) au de asemenea mare grijă să prevadă că, dacă Thaís îl părăsește, suma pe care i-o împrumutase, ca o formă de dotă, lucru destul de comun în Egipt, să devină nereturnabilă. Pentru credibilitate, textul adaugă și rezerva „fără să fi fost nedreptățită", dar aceeași credibilitate e subminată de aparteul misogin „cum fac femeile". Contractul menționează și înapoierea altor bunuri de valoare, sperând că, în absența altor pârghii, ele vor angaja loialitatea lui Thaís, împiedicând-o să uneltească vreodată să plece. Pe de altă parte, podoabele astea de aur pomenite cu voluptate în text au și o greutate retorică: chipurile, asta o așteaptă pe Thaís în căsnicie, cadouri peste cadouri, aur și nestemate. Instrumentul juridic al contractului poate fi folosit ca o înstăpânire asupra unei vieți virtuale, în care noi doi, săraci lipiți pământului, semnăm un contract referitor la datul și înapoiatul unor viitoare podoabe de aur. Cât despre farmecele menționate acolo, nu sunt vorbe în vânt.

Lumea lăsa prin cimitire tot felul de bilețele cu invocații, blesteme și farmece, făcând din practica asta o realitate cât se poate de tangibilă (arheologic) în Egiptul elenistic, roman și creștin, târziu până în secolele 7-8 p.Chr.

Ca să faci așadar pe cineva să se poarte cum vrei tu, recurgeai, firesc, la un farmec. O să dau câteva exemple, și încep cu o descoperire extrem de rară. Într-un vas banal dintr-un mormânt din Antinoopolis, de la început de secol 4 p.Chr., s-a găsit o figurină de lut de 9 cm, reprezentând o femeie îngenuncheată, cu mâinile la spate, străpunsă de 13 ace de bronz (eu n-am numărat decât 12, probabil că unul a dispărut după ce figurina a fost descrisă și trimisă la Luvru; fig. 4). Și mai important este că înăuntru era și o tăbliță de plumb, cam cât un pachet de țigări, făcută sul și inscripționată cu un fel de blestem erotic, de fapt parte a unei practici de tip *voodoo* bine cunoscute în Antichitate. În Atena epocii clasice s-au găsit destule dovezi în direcția asta, de pildă, în cimitirul Kerameikós, patru păpuși *voodoo* de plumb, legate fedeleș, fiecare închisă într-o cutie de plumb înscrisă cu un farmec. (Pentru asemenea figurine se folosește în unele publicații termenul german *Rachepuppen*, păpuși de răzbunare, dar, cum vom vedea, unele nu au deloc acest scop.) Avem deci dovezi pentru activitatea unor vrăjitori profesioniști încă de la sfârșitul secolului 5 a.Chr. în lumea greacă; dar Homer poate foarte bine să fi cunoscut o asemenea Circe. Cu totul neobișnuit e totuși să găsești și textul alături de statuetă, așa că o să citez toată inscripția de pe tăblița care însoțea figurina de la Antinoopolis, marcând și cele două lacune: „Încredințez acest descântec vouă, zeilor subpământeni, Pluto și Core Persefona Ereskhigal, și lui Adonis, numit și Barbaritha, și subpământeanului Hermes Thoth Phokensepseu Erektathou Misonktaik și puternicului Anoubis Pseriphtha, ce păstrează cheile către Hades, și vouă, demoni divini subpământeni, băieți și fete morți înainte de vreme, bărbați tineri și femei tinere, an după an, lună după lună, zi după zi, oră după oră, noapte după noapte; conjur toți demonii acestui loc să-l ajute pe demonul Antinous. Ridicați-vă

pentru mine și mergeți în toate locurile, în toate părțile orașului, în toate casele și legați-o cu descântec pe Ptolemaís cea născută de Aías, fiica lui Horigénes, așa încât să nu poată face sex vaginal sau anal și să nu poată oferi plăcere altui bărbat, ci doar mie, Sarapámmon, cel născut de Aréa; și n-o lăsați să mănânce sau să bea sau să iasă în oraș sau să doarmă altfel decât împreună cu mine, Sarapámmon, cel născut de Aréa. […] Te conjur, Antinous, spirit al mortului, în numele lui Barbaratham Cheloumbra Barouch Adonai și Abrasax și Iao Pakeptoth Pakebraoth Sabarbaphaei și Marmaraouoth și Marmarachtha Mamazagar. […] Târăște-o de păr și de măruntaie până când ea nu mă mai respinge pe mine, Sarapámmon, cel născut de Aréa, iar eu o am pe ea, Ptolemaís, cea născută de Aías, fiica lui Horigénes, supusă mie pe toată durata vieții mele, iubindu-mă, dorindu-mă, spunându-mi la ce se gândește". *What?* Textul este în același timp neliniștitor, distractiv și, chiar la final, dulceag. Privit din perspectiva unei tradiții creștine, e o bolboroseală (în fine, o incantație aliterantă) prin care se invocă demonii. Avem aici un talmeș-balmeș de divinități egiptene, grecești și semitice. Omul nostru nu se încumetă, se pare, să parieze pe puterea nici uneia dintre ele luate separat, cu alte cuvinte, în spiritul politeismului antic, orice nouă divinitate e bine-venită în caz că poate fi de folos cu ceva. Cuvântul „demoni" din text nici nu înseamnă altceva decât un spirit sau zeu mai mic – nu ceva malevolent. Printre cei numiți în text apare chiar și favoritul lui Hadrian, Antinous, acum divinizat și despre care știm și de la Origene că făcea obiectul invocațiilor magice. Descântecul capacitează de asemenea spiritele morților ca agenți ai cauzei amoroase a plătitorului, într-o formularistică sincretică și ezoterică menită să dea eficiență incantației, adică mai exact să ia ochii celui care întreba în stânga și în dreapta căutând un magician bun, așa cum te interesezi și de un zugrav bun. Egipteanul respins de femeia iubită a achiziționat textul de la un specialist, a inserat în el numele lui și al femeii (și al părinților lor, pentru o identificare completă) și probabil l-a personalizat cu

dorințele lui specifice. Acestea au o prioritate absolută, care e sexuală, dar se încheie pe un ton surprinzător, care sugerează că, în ciuda câtorva note amenințătoare – nu poți să faci omletă fără să spargi ouăle – omul și-ar dori o căsnicie liniștită. Ca și în textul de mai sus, bărbatul nu vrea doar iubire, vrea și supunere. Înțepatul figurinei, e clar, nu era menit să vatăme, ca în *voodoo*, ci să activeze o forță superioară. (Același lucru se întâmplă cu figurinele *minkisi minkondi* din Congo, idoli de lemn în care se tot bat cuie până ajung să semene cu niște arici.) Statueta noastră a fost lucrată în grabă și sigur nu este un portret, deși are o coafură îngrijită și mărgele. Cel care a vândut-o avea cu siguranță sute, gata făcute în acest scop. Practica era foarte frecventă în Egipt și – e doar o bănuială a mea – avea eficacitate zero, eventual ceva beneficii psihologice de-o parte și niște beneficii financiare sigure de cealaltă parte. S-au descoperit peste 1.600 de tăblițe cu asemenea descântece (majoritatea sunt pur și simplu blesteme și arheologii le dau de obicei numele latin, *defixiones*). Din cele care încearcă să determine pe cineva să acționeze într-un anumit fel sau să simtă ceva anume, cam un sfert sunt erotice, vreo 80. Dintre ele, cam 70 au ca obiect constrângerea erotică a unei femei (în două cazuri, de către o altă femeie), iar vreo 10, a unui bărbat (într-un singur caz de către alt bărbat).



*Fig. 4. Figurină magică de lut, Egipt, sec. 4 p.Chr.*

În lumea greco-romană există o singură altă descoperire comparabilă cu acest kit magic al lui Sarapámmon, deși cam o sută de ani mai târzie. Ea vine tot din Egipt, unde într-un cimitir, la nord de Assiut, s-a găsit un vas sigilat cu ipsos. Înăuntru erau două figurine de ceară reprezentând un bărbat și o femeie îmbrățișați. Sunt lucrate foarte aproximativ, dar în același timp cu un aer expresiv, batracian. Fuseseră înfășurate împreună într-o foaie mare de papirus (22 × 55 cm, cu 53 de rânduri scrise) și apoi într-o altă foaie de protecție („haideți să vă dau și o folie pentru protecție!"…). Avem puține informații despre corelarea dintre descântece și figurine. Cărțile de

magie greco-romană erau numeroase, dar au fost arse într-o veselie în primele secole creștine. Există un text arab de pe la anul 1000, celebrul *Ghayat al-Hakim* (tradus apoi în latină ca *Picatrix*) care a păstrat asemenea detalii din magia elenistică și care spune că figurinele sunt îmbrățișate dacă descântecul urmărește uniunea lor, și spate în spate dacă scopul e despărțirea. O să transcriu aici o bună parte din textul de la Assiut, dar fără invocații magice și sclifoseli palindromice intraductibile, pe care le-am marcat simplu ca VM, *voces magicae* (o convenție des folosită când se editează asemenea texte). Aceste spirite sunt invocate și puse la treabă cu ajutorul altor zeități, Iao, zeul invincibil, Adonai, mulți zei cu nume extrem de misterioase, din care o serie de nu mai puțin de 23 încep, în ordine, cu literele alfabetului grecesc (și pe ei i-am băgat tot la VM), alături de Ananke, Chnum-Horus, Abrasax și cele șapte tronuri ale cerurilor. Cum se vede, șansele de succes ar trebui să fie 100%. Zeii sunt, ca și în cazul de dinainte, amestecați democratic, egipteni, grecești, semitici, dar textul, în ciuda datei târzii, nu cuprinde nici o referință la creștinism. Lor li se adresează Théon astfel: „Dacă mă ignorați și nu duceți repede la îndeplinire ceea ce vă spun, soarele nu va mai apune și nici Hades sau pământul nu vor continua să existe. Dacă însă o aduceți pe Euphemía, cea născută de Dorothéa, la mine, Théon, cel născut de Proechía, eu vi-l voi da pe Osiris VM, fratele lui Isis, care aduce apă rece și vă va odihni sufletul. […] Vă dau acest descântec în ținutul câinilor. […] Să nu trebuiască să spun de două ori. […] Faceți mădularele ei, ficatul, organele genitale să ardă până ce va veni la mine, iubindu-mă, iar nu ignorându-mă. Căci vă invoc prin puternica necesitate VM încât să o legați pe Euphemía de mine, Théon, cu dragoste și dor și dorință pentru o perioadă de zece luni începând de astăzi, 25 al lunii Hathor, în al doilea an al ciclului fiscal. […] Luați-o pe Euphemía și aduceți-o la mine, Théon, iubindu-mă cu o dragoste năprasnică, și legați-o de mine cu legături de nedesfăcut, puternice și tari ca diamantul, încât să mă iubească pe mine, Théon; și nu-i permiteți să mănânce, să bea, să doarmă, să

glumească sau să râdă, ci faceți-o să iasă din orice loc sau locuință, lăsând mamă, lăsând tată, frați și soră, până ce va veni cu mine, Théon, iubindu-mă și dorindu-mă cu o dragoste divină, necurmată și sălbatică. Iar de va ține pe altcineva la pieptul ei, faceți-o să-l alunge, să-l uite, să-l urască, și să mă iubească, să mă dorească și să mă vrea pe mine; să mi se dea mie de bunăvoie și să nu facă nimic contrar voinței mele. Voi, nume și puteri sfinte, fiți puternici și aduceți la îndeplinire fără greș acest descântec. Acum, acum. Repede, repede“. Dacă înțelegem corect – și nu se poate zice că autorul nu și-a luat măsuri ca să înțelegem corect –, Théon vrea ca Euphemía să-l iubească. Descântecul a fost plasat în „ținutul câinilor“, adică în cimitir, ceea ce se potrivește cu locul descoperirii. Fraza-cheie de pe papirus e fără îndoială asta: „să o legați pe Euphemía de mine cu dragoste și dor și dorință pentru o perioadă de zece luni începând de astăzi, 25 al lunii Hathor, în al doilea an al ciclului fiscal“. În ea, pasiunea primește deodată niște odăjdii birocratice. S-ar putea însă ca omul să vrea doar să dea toate informațiile necesare funcționării descântecului, fără să aibă ridicole îngrijorări stilistice. Ciudată e această durată de zece luni, neașteptat de precisă pentru un amor *tan grande y tan sincero*. Majoritatea celor care scriu descântece nu indică și durata pe care contractul produce efecte, lăsând-o pe respectiva să îi dorească în perpetuitate. Explicația cea mai convingătoare din bibliografia modernă – din ce în ce mai stufoasă – ce discută blestemele este că zece luni era durata considerată normală în Antichitate pentru o sarcină. Ce pare să vrea Théon este, așadar, o căsătorie, urmată imediat de o sarcină dusă la bun sfârșit, cu aleasa inimii sale – pe care, cum reiese limpede din text, a forțat-o prin magie să i se dea lui de bunăvoie în mod sălbatic.

Cum se procedează, pas cu pas, cu figurinele de ceară reprezentându-i indirect pe petent și pe subiectul petiției aflăm de pe o tăbliță de plumb, tot din Egiptul antic, azi la Paris, cu următorul descântec (*philtrokatádesmos*): „Fă bărbatul în forma lui Ares înarmat, ținând o sabie în mâna stângă și amenințând

să o înfigă în partea dreaptă a gâtului ei. Și pe ea fă-o cu brațele la spate și îngenuncheată. Și materialul magic îl vei lega de capul sau de gâtul ei“. De observat că aceste biete figurine poartă în greacă numele (pentru noi) impunător de *kolossoí*, iar textul, contradictoriu, spune că ele trebuie făcute cu ceară (nu lut) luată de pe roata olarului. Materialul magic nu e identificat clar în text, probabil pentru ca să nu te poți dispensa de specialist, chiar dacă ai reușit să faci rost de text din altă parte, piratat, ca să zic așa. Urmează cuvintele magice care trebuie scrise pe urechi, pe față, pe fiecare ochi, pe umărul drept (de ce nu și pe cel stâng?), pe brațul drept, pe brațul stâng, pe mâini, pe piept în dreptul inimii, pe abdomen, pe organele genitale, pe fese și pe tălpile picioarelor. Urmează partea de birotică-papetărie: „Apoi ia 13 ace de aramă și înfige unul în creierul ei, zicând *îți străpung creierul, cutare*, iar în urechi două, în ochi două, unul în gură, două în abdomen și câte unul în mâini și două în cele de rușine și două în tălpi“. Observăm că, intenționat sau nu, inima a fost sărită. Cum, într-o problemă de amor, să faci farmece asupra creierului, dar nu și asupra inimii!? „Și leagă tăblița de plumb de figuri folosind ață din războiul de țesut, după ce ai făcut 365 de noduri, recitând tot timpul *ABRASAX, ține-o strâns!* S-o pui la asfințit lângă mormântul cuiva care a murit înainte de vreme sau prin violență, dimpreună cu flori de sezon“. Cu o urmă de înțelegere umană, vrăjitorul specialist nu cere omului să dea ce nu are; de unde să ia un bărbat flori care nu sunt de sezon? Textul continuă cu descântecul care trebuie spus, asemănător celor de mai sus, iar acesta se încheie așa: „faceți-o pe [numele ei] să fie atrasă de mine, [numele tău], și alătură capul ei de capul meu, lipește-i buza de buza mea, adu-i coapsa lângă a mea și potrivește negru alături de negru și fie ca ea să facă sex doar cu mine, acum și pururea“. Să nu ne lăsăm întru totul păcăliți de retorica mai romantică ce se insinuează spre sfârșit. Textul e violent. Da, Ares a avut o aventură cu Afrodita, dar nu i-a legat mâinile la spate și nu i-a pus sabia la gât. Genul acesta de descântece reprezintă o categorie de documente

istorice destul de greu de interpretat, dat fiind că sunt un fel de fișe psihiatrice care par să implice dreptul la confidențialitate, care erau de altfel îngropate (să zicem, aproape terapeutic) și care nu făceau rău nimănui. Dar în asemenea documente, în agresiunea și dominația machistă din ele nu se poate să nu se reflecte ceva din societatea vremii, chiar dacă sublimat simbolic și pus în slujba pasiunii.

Farmecele nu prea se schimbă – aparent, oamenii erau mulțumiți cu funcționarea sau nefuncționarea lor. Unul egiptean de pe la 200 p.Chr., cu doar o mică lacună, are practic aceeași formă cu farmecele cu 500 de ani mai vechi sau 300 de ani mai noi. Doar că, deși limba e tot greaca, panteonul egiptean este convocat pentru a constrânge femeia: „cu coada șarpelui, gura crocodilului, coarnele berbecului, veninul aspidei, perii pisicii și mădularul zeului să nu poți să mai dormi niciodată cu alt bărbat, nici să faci sex vaginal sau anal sau oral, nici să-ți găsești plăcerea la vreun alt bărbat afară de mine, Ammoníon, […] și să fie supusă, ascultătoare, zeloasă și să zboare prin aer căutându-l pe Ammoníon". E curioasă combinația aproape permanentă între sex și obediență casnică, care sugerează că acela care a achiziționat farmecul, în loc să aibă doar o temporară obsesie erotică, vede totuși în actele sexuale prolegomene la o relație stabilă.

Că tradiția egipteană în branșă era foarte puternică și standardele magice surprinzător de asemănătoare de-a lungul timpului, la fel ca dorința celor ce se iubesc unul pentru altul, o dovedesc și descântecele mult mai vechi din timpul Noului Regat (1570–1070 a.Chr.), găsite la Deir el-Medina. Acolo s-au cercetat arheologic urmele unui sat egiptean antic de pe malul vestic al Nilului, vizavi de Luxor (Teba antică), sat unde au locuit muncitorii care au construit mormintele faraonilor. Scrisorile descoperite în ruine, aproape 500, au o valoare documentară nemaipomenită. Cercetate prin prisma temei noastre însă, se conturează rapid o problemă: doar 5-6% din scrisori au ca expeditor o femeie. Vreo 10% sunt scrise unor destinatari femei. Marea majoritate au așadar bărbați la ambele capete ale comunicării. (Lucrurile stau și mai rău în Egiptul

elenistic, unde nici 1% din scrisorile păstrate nu sunt scrise de femei, chiar dacă asta nu e întru totul relevant pentru ce se întâmpla în realitate, dat fiind că din epoca Ptolemeilor s-au păstrat cu predilecție scrisorile cu subiecte oficiale, contracte, chitanțe etc.) Orișicât, la Deir el-Medina s-a găsit următorul descântec, scris în egipteană, cu forma simplificată, cursivă, a hieroglifelor, așa-zisa scriere hieratică: „faceți ca [numele respectivei], fiica lui [nume], să vină după mine ca o vacă după nutreț, ca o bonă după copiii ei, ca un păstor după cireada lui. Dacă nu o faceți să vină după mine, o să dau foc orașului Boúsiris și o să-l ard pe Osiris“. Amenințarea cu arderea unui zeu (care apare cu aceleași cuvinte și în alte documente) este interesantă pentru istoria religiei și e cireașa de pe tortul importanței acestui mic document, scris acum mai bine de 3.000 de ani.

Am început capitolul vorbind despre e-mailuri. Cele trei documente cu care voi încheia acum nu prea seamănă cu cele pe care le trimitem azi, deși nu-i exclus să aducă a spam. În orice caz, ele sintetizează arta poțiunilor magice în Egiptul elenistic și roman. Sunt scurte și la obiect: e vorba de cum aprinzi pasiunea unei femei pentru un bărbat, o problemă care i-a frământat și continuă să-i frământe, între meciurile de fotbal, pe reprezentanții sexului masculin. Mă grăbesc să dau primul exemplu: „Prinzi un chițcan, îi scoți fierea și o pui într-un loc, apoi îi scoți inima și o pui în alt loc. Din corpul zdrobit și uscat obții o pulbere, din care iei un pic, împreună cu o picătură de sânge din al doilea deget, cel ce corespunde inimii, de la mâna stângă. Le pui într-o cupă de vin și o faci pe femeie s-o bea. E nebună după tine. Pui fierea într-o cupă de vin – femeia moare îndată“. Discursul relaxat sugerează practici anti-chițcan suficient de frecvente. Spălarea mâinilor nu este menționată, ceea ce nu înseamnă că este neapărat contraindicată. Operațiunea este încheiată prin comentariul de mare puritate, „e nebună după tine“, a cărui veselie greu de stăpânit este contrabalansată de finalul morbid. Totuși nu cred că trebuie văzută aici o intenție criminală. Pare să fie vorba de dorința sinceră de a maximiza utilizarea.

Dacă tot am scos diferite lucruri din chițcan, să nu le aruncăm, spune textul, să discutăm, întru progresul cunoașterii, la ce altceva ar mai putea fi de folos. Retoric, de fapt, simpla menționare, cu acoperire sau fără, a potențialului letal al chițcanului preparat conform acestei rețete face parte dintr-o strategie de stabilire a credibilității sursei: cine se ocupă de lucruri de viață și de moarte e om serios.

În altă parte: „Ia un ou de cioară și zeamă a plantei laba-ciorii și fierea unui țipar electric de râu, mărunțește-le cu miere și spune formula magică atunci când mărunțești și când îți ungi mădularul cu amestecul. Iată formula pe care trebuie s-o spui: «Îți spun, pântec al [numele ei], deschide-te și primește sămânța lui [numele tău] și sămânța incontrolabilă a lui IARPHE ARPHE RPHE PHE HE E. Fie ca ea, [numele ei], să mă iubească toată viața cum Isis l-a iubit pe Osiris și fie ca ea să rămână castă pentru mine cum a rămas Penelopa pentru Ulise»". Dincolo de interesanta combinație de religie egipteană și mitologie greacă, întrebarea esențială este la ce plantă se referă numele original tradus aici, cu oarecare îndrăzneală, ca laba-ciorii. Să fie *eleusina indica*? *viola pedata*? *cardamine concatenata*? *diphasiastrum digitatum*? Alegerea unei buruieni greșite pentru acest unguent cu aplicare locală poate da cu adevărat, în contextul ăsta, manifestări neplăcute de o magnitudine înspăimântătoare. Râul la care se referă textul nu ne pune în încurcătură: Nilul. Am văzut că textul e departe de a fi un unicat. Descântecele de dragoste și de sex sunt o categorie bine reprezentată, deși aici e vorba nu doar de a ruga niște zei să te ajute, ci și de a acționa tu însuți, cu fermitate, în direcția dorită. Textele magice de acest tip, multă vreme ascunse sub preș în mediul academic, sunt din ce în ce mai bine studiate în ultimii ani, deși mai mult din punct de vedere filologic, istoric și antropologic. Un cercetător serios ar trebui totuși, după părerea mea, să testeze preparatul pe el însuși.

În fine, un papirus care abordează o dihotomie fundamentală. „Cum să faci femeia să-și iubească

soțul. Pisează păstăi de salcâm cu miere, unge falusul și culcă-te cu ea. Ca să faci să-i placă femeii să se culce cu tine, unge-ți falusul cu spumă de la botul unui armăsar." Textul ne devine din capul locului simpatic pentru convingerea implicită că una e să te iubească, alta e să se simtă bine cu tine în pat – obiective pentru atingerea cărora se vor lua în consecință măsuri diferite. În plus, constatăm cu oarecare ușurare că leacul pentru dragoste nu implică nimic scârbos. Păstăilor de salcâm cu miere nu le lipsește cu totul romantismul, cumva în spiritul unei reclame la șampon „cu extract de rubarbă și rododendron" sau alte chestii ca nuca-n perete, care în alchimia postmodernă a marketingului sunt alese după cum le sună numele, iar nu pentru compoziția lor chimică. Al doilea leac e oarecum macbethian, dar se putea mult mai rău. În majoritatea papirilor, substanța-cheie folosită pentru ungere este excrementul – de antilopă, de nevăstuică, de crocodil, chiar și de hienă, deși în cazul celei din urmă, dintr-o misterioasă, dar implacabilă necesitate, el trebuie combinat cu uleiul de trandafiri.

# 4. Arhitectură erotizată: Forul lui Cezar și forul lui Augustus

Într-una din cele mai cunoscute gravuri ale lui Piranesi apar două mici clădiri cu plan de o formă indiscutabil falică. E vorba de marea hartă a așa-numitului „Câmp al lui Marte“ din Roma, publicată în 1762 (fig. 5). Ce caută cele două obscenități într-o zonă vitală a cetății, în care se concentrează clădiri atât de respectabile, cu scop funerar și religios, clădiri din care unele sunt asociate cu legendele de fondare a Romei, altele cu ceremonia triumfului și cu primul împărat? Prezența acestor corpi străini în gravura principală din tratatul *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* e foarte rar comentată de arheologi. Poate pe undeva nu cadrează cu cravata de lemn pe care trebuie s-o poarte vorbitorul academic. Sunt de altfel de acord că interesul principal al hărții nu stă în cele două extravaganțe. Câțiva kilometri pătrați de clădiri antice sunt prinse în cadastrul lui Piranesi într-un bricolaj fantasmagoric, un fel de nouă fondare a Romei prin design experimental. Italianul, care nu era doar gravor, ci și arhitect, a marcat într-adevăr pe hartă fiecare zid și fiecare coloană cu ceea ce pare a fi o mare precizie, sugerând că se îndeletnicește cu reconstituirea arheologică a urbanismului antic. Harta asta însă, așa încântătoare cum e, face orice arheolog să se ia cu mâinile de cap. Imediat ce arunci o privire pe ea, îți dai seama că ceva nu e-n regulă. Alături de clădiri tipic romane, apar multe planuri florale și insectiforme, labirinturi și arabescuri ludice, fără paralele în arhitectura clasică. Unele clădiri sunt bineînțeles destul de corect desenate, măcar în amplasamentul lor (între care teatrul lui Marcellus, cadranul solar al lui Augustus și hipodromul lui Domițian). E sigur, în plus, că Piranesi a studiat cu mare atenție nu numai pasajele cu implicații topografice din sursele antice, dar și sutele de fragmente din uriașul (18 × 13 m, scara 1:250) plan de marmură al Romei din vremea dinastiei

Severilor. Aceste fragmente din Forma Urbis Romae fuseseră descoperite cu două secole mai devreme, desigur nu prin săpături profesioniste, dar aici contează doar că ele fuseseră făcute de topografi romani profesioniști și că Piranesi le cunoștea. Totuși, cele mai multe dintre construcțiile de pe planul lui sunt un exemplu de ficțiune arhitecturală dată drept știință.




*Fig. 5. Giovanni Battista Piranesi, Câmpul lui Marte din Roma antică, gravură din 1762.*

Cea mai importantă dintre ele este Bustum Caesaris Augusti, un mare complex care, în imaginația gravorului italian, ar fi fost pregătit pentru incinerarea și înmormântarea lui Augustus în același sit. La asta se referă de fapt termenul latinesc *bustum*, în vreme ce *ustrinum* e un fel de rug funerar de unde rămășițele sunt transportate și înmormântate în altă parte. Centrul complexului, *bustum*-ul propriu-zis, corespunde pe

harta de azi Mausoleului lui Augustus, bine păstrat, cu care chiar seamănă întru câtva. Vizitatorul de azi vede cilindrii roșiatici ai acestui mausoleu de cărămidă, înconjurat de chiparoși svelți, peste drum de Muzeul Ara Pacis, unde se află bijuteria de altar a primului împărat. Dar în rest complexul lui Piranesi nu reflectă nici o realitate antică, ci doar iluziile lui referitoare la o arhitectură polifuncțională, în cazul de față dedicată incinerării, înmormântării și comemorării. Lucrul e cu atât mai interesant cu cât artistul este deodată mai precis când desenează mausoleul lui Hadrian. Și de fapt, dacă ne gândim puțin, el știe foarte bine ce face atunci când, pentru a da ficțiunii putere maximă, o întrețese cu detalii exacte. Despre structurile care ar fi compus cândva acest Bustum Augusti (afară, ziceam, de mausoleu) nu avem informații. Strabon spune că rugul funerar pe care a fost ars Augustus a fost înconjurat cu un zid și un gard de fier, dar nici unul dintre topografii din Renaștere nu pare să cunoască vreun monument special aici care să explice planul lui Piranesi.

Înapoi la cele două construcții cu plan falic. Care-i treaba cu ele? Avem de-a face cu două porticuri prelungi, fiecare din ele flancat la bază de două galerii circulare; amândouă penetrează spațiul circular al acestui Bustum, atingând un atrium hexagonal. Dovezi arheologice, ziceam, nu există pentru ele. Nici paralele în arhitectura romană nu au. (Asemănător pare să fi fost un nimfeu din casa lui Nero, un ansamblu de bazin și fântâni ornamentale, dedicate tradițional nimfelor, pentru care însă singura sursă este o reconstrucție grafică foarte târzie, făcută, surpriză, de Piranesi însuși.) Unele din structurile de pe plan se poate să fi existat încă în secolul 18. Câteva puteau fi deduse din configurația urbană a Romei. Așa, de pildă, se pot recunoaște și azi stadionul de tip grec al lui Domițian din forma pieței Navona, sau alte structuri din cotul bizar pe care îl face zidul cu care împăratul Aurelian a înconjurat – în fine, a înconjurat într-un fel de stea – Roma în secolul 3. Indiferent de unde s-a inspirat, Piranesi le-a denumit pe fiecare „portic pentru jelirea soldaților“ (*Porticus Lugentium pro statione*).

Ce caută ele acolo? Probabil că nu e doar un joc geometric, din partea unui gravor despre care s-a spus că ar fi primul care dă corp angoaselor moderne (cu *Închisorile* sale). S-a propus, bineînțeles, că cele două mici clădiri falice celebrează puterea regenerativă masculină, nașterea Romei odată cu primul ei împărat, Augustus. Poate ar trebui întrebat un arhitect: Manfredo Tafuri vede, în arheologia metaforică pe care o face Piranesi în Campus Martius al său, o demonstrație a faptului că nu doar somnul rațiunii naște monștri, ci și trezia rațiunii poate duce la diformități. Hiper-raționalitatea excentrică din gravura genială a lui Piranesi poate fi în general luată ca o polemică împotriva unei arhitecturi prea disciplinate, cu alte cuvinte, ar fi o critică a Iluminismului francez. Francezii căutau o arhitectură cu reguli clare, deoarece arhitectura, după vremea lui Ludovic XIV, părea că dă să se întoarcă la barbarie, așa cum o cere teoria istoriei ciclice. Apariția rococoului, culmea, semnala tocmai o asemenea dezordine prin exces de ornamentație. Or, ce set de reguli putea fi mai la îndemână ca model decât eleganța simplă a arhitecturii grecești? Piranesi se opune însă acestei înțelegeri reducționiste a simplității arhitecturii antice. Vechea Romă are, pentru el, hașuri labirintice. S-a sugerat că fiecare din cele două porticuri inventate de el pe harta Câmpului lui Marte devine un fel de penis politic, prin care să-și facă loc, în baroc, revoluția; sau unul istoric, care sugerează o Romă a naturii nedomesticite, a unei vârste a barbariei care se va reîntoarce, ca la Vico. Grea e arta speculației!

Ce ar fi de reținut, deocamdată, pentru că pare bătut în cuie, este totuși sexualizarea, de către Piranesi, a unui monument dedicat lui Augustus. Nu-i lipsită de legitimitate obiecția că oamenii care folosesc o clădire, mai ales una supradimensionată, nu vor vedea nicidecum la fel de ușor că ea are un plan falic cum o vede cineva care aruncă o privire pe un plan. Aici sunt trei lucruri de zis. În primul rând, romanii puteau vedea o hartă a Romei, înscrisă în marmură, cu fiecare zid și coloană marcate, expusă public încă din secolul 1 p.Chr. Ea era așadar un strămoș al hărții din vremea

Severilor, pomenite în treacăt mai sus. Nemaivorbind că, deja sub Augustus, reprezentări de arhitectură în plan apar și în arta funerară. În orice caz, dacă o clădire, oricât de grandioasă, are un plan falic, apoi el nu va întârzia să fie remarcat pe harta publică a orașului și să intre în conștiința publicului. În al doilea rând, monumentele schițate de Piranesi fiind inventate, nimic nu-l constrângea pe autor să aleagă tocmai forma falică la care s-a oprit. De imaginație nu ducea lipsă. I s-a părut, indiferent de motive, că această glosă erotică la arhitectura augustană se susține. În al treilea rând, și cred cel mai important, există un context mai general de antropomorfizare a arhitecturii, pe care Piranesi îl cunoștea. În secolul 15 de pildă, Antonio di Pietro Averlino (zis Filarete) concepe primul oraș ideal al Renașterii, celebra Sforzinda, al cărei plan, cu o logică astrologică, e organizat în jurul unei analogii anatomice, cu un turn falic în centru. În tratatul său despre arhitectură, Filarete spune chiar că o cetate trebuie să fie precum un corp omenesc. La fel, la Francesco di Giorgio Martini, cetatea (în plan) reprezintă un corp masculin, cu clădiri în dreptul stomacului, inimii, capului, mâinilor și picioarelor (și atât – fără sex).

Că acest tip de analogie e un dispozitiv intelectual cu care se poate instrumenta cu vârf și îndesat o tematică socio-politică o arată influența lui Piranesi (m. 1778) asupra lui Claude-Nicolas Ledoux, contemporanul lui ceva mai tânăr (m. 1806). Planul orașului ideal Chaux, publicat de Ledoux cu doi ani înainte de moarte, dar niciodată construit realmente, are și el ceva anatomic. Ba chiar, inspirat de Revoluția Franceză, reprezintă o adevărată metaforă a decapitării, în care cetatea e construită în jurul a ceea ce, pe plan, arată ca un cap fără corp. Acest cap este *la maison du Dirécteur*, cu o aluzie destul de brutală la soarta regelui. Ori poate chiar la soarta Franţei, corp fără cap, ce fusese condus în ultimii ani ai Revoluției de *Le Directoire*, „Directoratul“ de curând înlăturat de Napoleon. Mai interesant pentru noi acum, în Chaux era proiectată o așa-numită Oikéma, descrisă de arhitect ca un „templu dedicat dragostei“ (fig. 6). Acest templu nu era de fapt

altceva decât un bordel educativ. Planul lui prelung, flancat la bază de două galerii circulare și terminat cu o elipsă, are o formă cum nu se poate mai sexuală, menită să trădeze funcția clădirii. De-aici conceptul de *architecture parlante*, arhitectură a cărei formă deja face clară funcția ei. Datorită acestui templu-bordel, conform înțeleptului plan al lui Ledoux, băieții urmau să fie deja suprasaturați, la ieșirea din adolescență, de „plăceri contrafăcute“. Excesul de depravare avea de bună seamă să îi întoarcă spre virtute, împingându-i spre o solidă monogamie – asta era ideea. Ledoux nu prevede și o instituție comparabilă pentru salvarea femeilor. Acest bordel utopic, nu străin de ideile marchizului de Sade, a fost interpretat ca un mecanism pentru dezamorsarea puterii sexuale a femeii asupra bărbatului, putere care împiedică realizarea, cum s-ar zice, a celor mai înalte idealuri ale Revoluției. Niciodată construita Oikéma era, arhitectural și anatomic, însuși sexul unei cetăți virile după domnia unui rege (Ludovic XVI) neputincios.

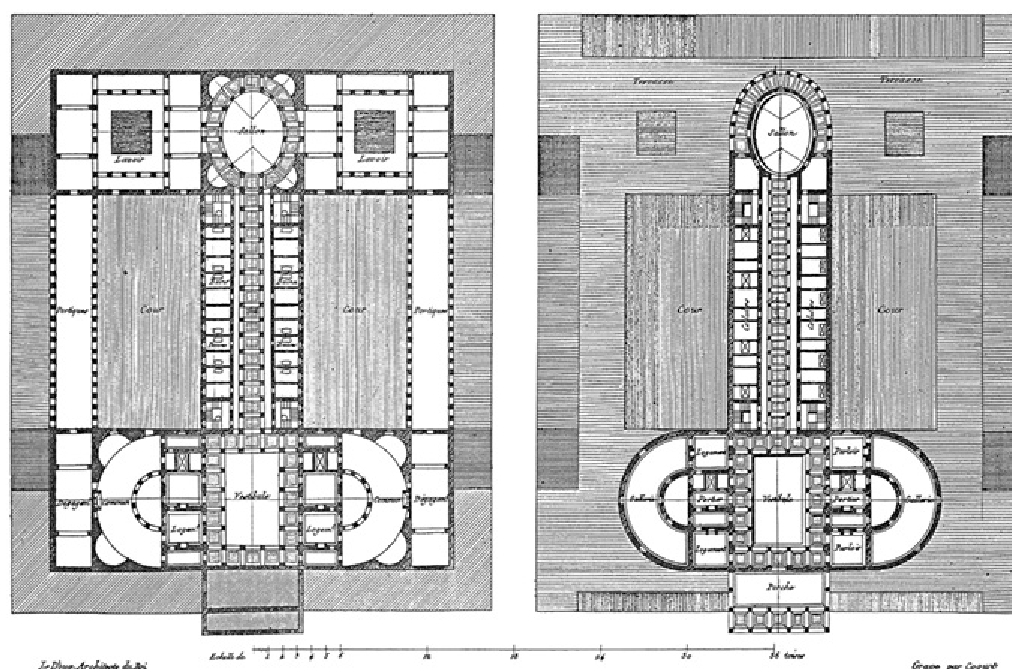


*Fig. 6. Claude-Nicolas Ledoux, plan pentru Oikéma, 1804.*

Dar povestea lui Augustus și a falusului nu se termină aici. După această introducere în arhitectura anatomică, cred că ar trebui adus în discuție un articol al unei cercetătoare americane despre forma falică a

uneia dintre cele mai celebre piețe publice a Romei antice, Forum Augustum. O speculație, bineînțeles, dar care valorifică expert toate categoriile de surse disponibile. Ipoteza are la bază zvonurile antice despre o relație sexuală dintre Augustus și Cezar. Suetoniu consemnează aceste zvonuri în *Viețile celor doisprezece Cezari* (în „Viața lui Augustus“, 68), deși încântarea lui în fața unor asemenea informații nu înseamnă neapărat că le și cauționa. Uneori nu ne putem împiedica să ne gândim că Suetoniu ar fi putut păstra pentru noi, din arhivele la care a avut acces ca nimeni altul, informații mai folositoare – dar așa merg lucrurile. (Uneori, îi suspectez pe istoricii de azi care strâmbă din nas la ținuta științifică a lui Suetoniu că, în secret, se desfată cu bârfele lui.) Zvonul de altfel nu e chiar așa de surprinzător, dat fiind tot ce știm despre Cezar și Augustus din numeroase alte surse. Așa se explică de ce o teorie modernă poate să vadă, pe fondul acestei aventuri homosexuale de tinerețe, Forul lui Augustus ca pe o structură falică construită perpendicular pe Forul lui Cezar de primul împărat. Raportul topografic între cele două poate fi discutat atât în termeni de solidaritate (Augustus subliniind continuitatea dinastică), cât și de competiție (Augustus fiind mai mare și mai tare).

Când am citit articolul Barbarei Kellum acum 20 de ani, m-a fascinat îndrăzneala lui. Să poți să scrii fără o reverență prăfuită despre monumente antice, o lume care aparține de drept, nu-i așa, crispării academice, mi se părea o imensă calitate, chiar și dacă interpretarea s-ar fi dovedit în cele din urmă hazardată. Adevărul e că Forul lui Augustus, așa cum a fost publicat, impecabil, de arheologii nemți, are într-adevăr un plan alungit, cu două anexe mari, semicirculare (exedre) la bază. Dacă o specialistă cu un doctorat la Harvard vede în acest plan arhitectural un penis înseamnă că n-o fi chiar pierdere de vreme să investigăm ideea. De altfel, nu există nici o îndoială că acest *forum* este un spațiu încărcat de masculinitate. Multe din evenimentele majore – ceremonii sociale – pe care le găzduiește au de-a face cu virilitatea. Acolo au loc riturile de trecere ale băieților care devin bărbați

(și schimbă public *toga praetexta* pe *toga virilis*, veșmântul cetățeanului adult de sex masculin), acolo discută senatorii despre războaie și permisiuni acordate generalilor pentru celebrarea ceremoniei triumfului etc., toate astea sub privirile a zeci de statui ale marilor bărbați de stat. Forum Augustum nu e, bineînțeles, unica redută a masculinității din Urbs. Toate spațiile publice romane sunt inervate de același filon masculin, cu atât mai dominant cu cât spațiul are o sancțiune mai înaltă. Iar acest for e unul din cele mai prestigioase; în orice caz, pentru împăratul roman, condiția minimă trebuie să fi fost ca noul for construit de el să fie mai prestigios decât cel al lui Cezar. Barbara Kellum mai observă că forul lui Augustus, care este agresorul sexual, conform poziției de pe plan, adăpostește între exedrele de la bază templul lui Marte (Mars Ultor), iar cel al lui Cezar, forul „pasiv“, templul lui Venus Genetrix, așadar al consoartei mitologice a lui Marte. Asta face și mai plauzibilă o intenție arhitecturală cvasi-erotică, mai ales că știm că Augustus s-a implicat personal în cel puțin câteva aspecte ale conceperii pieței publice care îi purta numele – dacă nu în toate. Desigur, nu-i nimic ciudat în faptul că toate *fora* au o formă alungită, dreptunghiulară, însă cel al lui Augustus este primul, cronologic, care are (în plan) asemenea exedre de tip *cojones* la bază (admit că am recurs aici la un termen arhitectural nu foarte uzitat).

Ca să punem lucrurile în context, simbolismul falic, departe de a fi relegat, drept obscen, în spațiul privat, are în Antichitate o dimensiune publică majoră. Spațiul urban al Romei de zi cu zi oferea nenumărate ocazii de a vedea penisuri, pe ziduri de case, la porțile cetății, pe pietre de pavaj, ca marcaj pentru bordeluri și hanuri etc. O observație a cercetătoarei americane este că Forma Urbis Romae, și probabil și predecesorul ei augustan, avea sudul în sus, deci forul lui Augustus ar fi apărut acolo privitorilor ca erect, iar nu atârnând, ca pe o hartă modernă. S-a remarcat și că pe lângă statuile bărbaților celebri din Forum existau și multe statui de cariatide, care sunt, atât ca origine mitologică, cât și în artă în general, sclave. Kellum

presupune că prezența lor actualiza și intensifica vibrația sexuală, masculină, a forului, o vibrație automăgulitoare pentru bărbații umflați în pene. Asta trebuie să se fi întâmplat mai ales în timpul ceremoniei civil-militare a triumfului, când spectatorii făceau probabil legătura – pe care o subliniau adesea oratorii, nu o dată chiar în for – între penetrarea corpului feminin și cucerirea fortărețelor.

Cum-necum, poate în feluri pe care nu le mai înțelegem azi, zona forului era deci destul de încărcată sexual. Există de altfel și dovezi mai tangibile că terchea-berchea care flanau pe marile bulevarde ale Romei înțelegeau, poate, încărcătura erotică a forului. Singurul graffito găsit în Forul lui Augustus (zgâriat pe stilobatul templului lui Mars Ultor) arată nimic altceva decât un bărbat și o femeie angajați în sex anal. De dragul unei științe cuminți, ca să nu mai trebuiască să ne batem capul cu ipoteza asta, am fi vrut să fie un graffito cu orice altceva, cu un vers înălțător din *Eneida*, poate. Dar, iată, trebuia să fie un graffito erotic, ca noi să nu putem facem cercetare științifică serioasă. Nici vizitatorilor din provincie nu putea să le scape că forul se preta la interpretări erotice. O pictură romană aflată azi la muzeul din Napoli parodiază obscen grupul statuar central din exedra nordică a forului. Acolo se afla cea mai faimoasă reprezentare a eroului fondator al Romei, troianul Enea, purtându-l pe umeri pe tatăl său, Anchise, și urmat de fiul Ascaniu, plecați în căutarea unei noi patrii. Or, tocmai la această imagine, una din cele mai scorțoase ale propagandei oficiale, trimite fresca grotescă de la Pompei (ori Stabiae – originea ei nu se mai cunoaște). Acolo, cei trei, emigranți refugiați din Troia distrusă de război, au capete de câine. Nu ne scapă intenția minimalizatoare, de un umor destul de gros, care a încântat totuși suficient pe comanditar, de vreme ce s-a transformat, contra cost, într-o frescă nemuritoare. Dacă însă faciesul canin se poate explica printr-un joc de cuvinte cu primul vers din *Eneida* (*canis*, câine, seamănă cu conjugarea lui „a cânta“: *ego cano, tu canis*…), mai interesant e că, în loc de „zeii vetrei“, bătrânul poartă, dezamăgitor, o cutie cu zaruri. Să nu

uităm că, totuși, conform aranjamentelor mitologice, din Enea și Ascaniu, zis și Iulus se trag Romulus și Cezar. Bășcălia pare să devină de-a dreptul un act de disidență anti-augustană. Amănuntul esențial în fresca provincială este însă că și Enea, și Ascaniu sunt reprezentați cu falusuri uriașe. Chiar dacă nu trebuie neapărat să vedem aici o critică a regimului, e în orice caz o dezamorsare totală, prin ridicol, a iconografiei triumfaliste din Forum Augustum. Sigur că nu e neapărat o aluzie care țintește tocmai grupul din Forul lui Augustus – tema era standardizată și putea fi văzută probabil în fiecare oraș roman mai acătării. Dar, cum ziceam, grupul din for era cea mai celebră valorificare a temei și, direct sau nu, această frescă parodică ar fi amintit oricui de el, mai ales dacă umbla vorba că există un subtext sexual al ansamblului arhitectonic.

Poate că nici n-ar fi așa bizar până la urmă dacă un asemenea spațiu hipermasculinizat ar fi fost conceput de Augustus, tip care era totuși orice, numai un macho supererou, nu. Ce anume încearcă Augustus să compenseze? Templul lui Mars Ultor, care domina Forumul, fusese construit ca urmare a unei promisiuni făcute – chipurile – de Augustus zeilor în timpul bătăliei decisive de la Philippi (42 a.Chr.) contra lui Brutus și Cassius. Numai că în timpul acelei bătălii Octavian (viitorul Augustus) e bolnav de o boală necunoscută; mulți suspectează un tip de diaree asociată cu frica. Cel căruia îi revine tot meritul militar este aliatul său de atunci, Marcus Antonius. Foarte probabil, el a fost cel care a venit cu ideea templului lui Mars Ultor. Odată învins însă la rândul lui de Octavian, craiul Marcus Antonius, cu idei cu tot, a fost șters din istorie. În căsuțele libere și-a completat inițialele Augustus. În locul vieții amoroase a celuilalt, intrat în manualele romantismului alături de Cleopatra – un enorm for falic, care pune simultan în inferioritate și virilitatea lui Cezar.

Acum 20 de ani s-a adăugat acestei povești vechi de 2.000 de ani și un epilog strict arheologic, care de altfel, ca orice epilog serios, o restructurează în loc să o încheie. Săpăturile din 1998–2000 de la Roma aveau ca obiectiv principal Forul lui Traian. Numai că atunci

când acesta, ultimul for imperial din Roma, a fost construit, centrul capitalei nu era tocmai un teren viran. A fost nevoie să se mai taie din dealul Quirinal și să se mai demoleze câte ceva, pe ici, pe colo. Cu ocazia asta a fost afectat și Forul lui Augustus. Săpăturile recente la care mă refer au găsit astfel o exedră, necunoscută până atunci, care se deschide spre porticul de NV al Forului lui Augustus și care a fost demolată în vremea lui Traian pentru a se construi un culoar de trecere monumental între cele două *fora*. A devenit imediat clar că Forum Augustum nu avea deci doar două exedre la bază, ci și două la vârf. A patra, plasată simetric în fața ei, n-a mai fost găsită arheologic, fiind probabil distrusă cu totul de Forul lui Nerva, dar e de neconceput, din motive de simetrie, ca ea să nu fi existat. Exedra recent descoperită era un pic mai mică decât cele mari de la bază, care flancau Templul lui Marte. Fundațiile ei au fost astfel proiectate încât să se poată instala pilaștri pe ele, creându-se nișe similare cu cele de mai târziu de la Basilica Ulpia, folosite poate drept arhive pentru documente legale și drept camere de audiențe ale pretorilor. Aici trebuie să fi fost de fapt o bazilică civilă având două abside la capete, și anume cea menționată într-o inscripție latină (unică) drept Basilica Antoniarum Duarum (cele două Antonii neputând fi decât fiicele lui Antonius). Asta contează mai puțin acum. Important este că în primul secol de funcționare, planul Forului lui Augustus nu putea avea, în sine, absolut nici un fel de conotații sexuale. Abia cu distrugerea exedrelor de la un capăt, una de către Forul lui Nerva în 97 p.Chr. și alta de către Forul lui Traian după vreo 15 ani, a apărut această posibilitate năstrușnică, pe care Augustus n-avea cum s-o anticipeze, chiar dacă poate ea nu i-ar fi displăcut. Planul original nu putea fi, bineînțeles, cunoscut de Piranesi, după cum nici cercetătorii moderni de dinainte de 1998 n-aveau habar de el. Interpretarea lor erotizată a arhitecturii romane e însă mai ușor de scuzat dacă ne gândim cum sexualitatea, umorul și politica se potențează reciproc în Antichitate.

# 5. Când dragostea noastrăva fi (pictată pe) oale și ulcele. Arta greacă și mitologia

Există ceva eroic în iubirea eroilor, ceva divin în iubirea zeilor greci? În realitatea mitului, nu știu; dar în arta greacă, nu mai mult decât există în iubirea cititorului. Din felul în care artiștii antici înțeleg să ilustreze cele cam douăzeci de aventuri pe care le voi discuta mai jos sper să căpătăm o ecografie de un tip special a fenomenului erotic în Antichitate.

Organizarea materialului e făcută pe criterii practice, nu ideologice. Bărbații din mitul grec, fiecare din ei cu un CV amoros destul de obez, sunt punctele nodale între care se articulează nesfârșita rețea de aventuri cu consecințe genealogice. Femeile reprezintă mai rar asemenea noduri. Elena, ce-i drept, e răpită de un erou mitic, Tezeu, se căsătorește apoi cu un războinic grec eminent din Sparta, Menelau, fuge la Troia cu un șmecher cochet, Paris, după moartea căruia trece la cel mai bun războinic troian, Deiphobos, e recuperată de Menelau din Troia cucerită, iar după moarte se însoțește în lumea umbrelor cu Ahile, undeva pe insula Leuke (Insula Șerpilor). Afrodita însăși are o mică serie de aventuri, care par, ce-i drept, stângaci confecționate, ca și cum grecii n-ar fi crezut din toată inima că ea chiar are jurisdicție asupra domeniului iubirii (și de fapt acum se știe că era și o zeiță războinică). Dar astea sunt mai degrabă excepții; în ansamblu e mai comod să plasăm, doar de data asta, bărbații în centru și să indexăm poveștile după numele lor, urmărind cariera amoroasă a lui Heracle, a lui Zeus și a altora. Am împărțit materialul în două mănunchiuri. Întâi, Eroii. Apoi, Zeii.

Cred că în ansamblu selecția de aici a personajelor rămâne reprezentativă, deși am lăsat pe dinafară multe cupluri celebre (de pildă Hades și Persefona), iar ocazional am inclus unele poate nu la fel de cunoscute

(de pildă Tezeu și Antiopa). Asta s-a întâmplat de obicei – afară de cazul în care au funcționat, dictatorial, propriile mele gusturi și culori – deoarece faimei mitice a cutărui cuplu nu-i corespund imagini la fel de multe sau de miezoase pe obiectele din muzee. Că veni vorba, doar o parte din aceste obiecte antice au fost descoperite de arheologi profesioniști; altele au fost pur și simplu smulse din pământ de amatori, în secolele trecute, sau de hoți, ieri ca și azi.

Amorurile eroilor și zeilor interveneau în viața cetății grecești atunci când oamenii mergeau la teatru sau când ascultau poezie epică. Încă mai mult însă, cred că lumea vorbea despre asemenea isprăvi, mai mult sau mai puțin reverențios, plecând de la reprezentările lor în artă. Istoricii scriu adeseori, blajin, despre femeile care se adunau la fântână ca să ia apă, în vase pictate cum erau *hydríai*, și socializau (scena însăși e adesea reprezentată pe asemenea vase autoreferențiale). Cât despre bărbați, ei vorbeau cu siguranță despre aceste amoruri la banchet, *sympósion*. Etimologic o „întâlnire a băutorilor“, acest banchet este de fapt o adevărată instituție a socializării conviviale cetățenești, unde dușca devine erotică și politică. Vasele folosite pentru banchet erau adesea pictate cu scene mitologice, atunci când nu era vorba pur și simplu de scene de gen, mai mult sau mai puțin obscene. Din acest motiv o să trec mai întâi rapid în revistă oalele cu pricina, după funcția lor, nu după decorație. Binomul magic de pe masa oricărei gazde de banchet consta din *kratér* și *kýlix*, adică din vasul încăpător pentru amestecat vinul cu apa (grecii, subtili, beau vinul doar diluat), respectiv eleganta cupă în care își primea fiecare porția. Aceste două tipuri sunt și cele mai frecvent întâlnite printre vasele pe care le discut, alături de amfore, în care se transportau atât apa, cât și vinul. Dar din trusa de banchet nu puteau lipsi un *skýphos* (cupa adâncă), o *oinochóe* (ulciorul pentru vin), sau un *psyktér* (vasul în care se pune vinul care trebuie răcit și apoi se plasează într-un *kratér* special cu apă rece). Din loc în loc va mai veni vorba de alte vase pentru transportul apei, ca *hydríai*; alte două forme sunt folosite minimal, respectiv deloc la banchet, precum

*kántharoi* (cupe pretențioase, rituale) sau *lékythoi* (vase funerare); tipul de amforă mai stabilă pentru vin, *pelíke*, poate fi folosit la banchet, dar mai degrabă în epoca clasică.

De multe ori banchetele sunt reprezentate pe înseși vasele pentru banchet, sau descrise, în detalii îmbătătoare, în textele literare. O idee despre realitatea banchetelor ne dau și săpăturile arheologice din Agora ateniană. În anii 1990 a fost descoperită acolo o casă distrusă de perși în 479 a.Chr., cu un puț în curte (numit J 2:4 în raport) umplut cu tot ce s-a adunat când s-a făcut curat după invazie, inclusiv cu nenumărate resturi de veselă de banchet. Avem deci ocazia de a analiza un asamblaj autentic de vase, nu doar vase prestigioase disparate, pentru a afla cum își alegea cineva vasele din casă (majoritatea pentru *sympósion*). Sigur, putem presupune că piesele cele mai spectaculoase au fost luate de proprietarul casei fugind din calea perșilor și, oricum, nu putem extinde la toată lumea greacă procentele vaselor din puțul J 2:4. Un exemplu de distorsiune statistică este faptul că înăuntru nu s-a găsit nici un *kratér*, vas esențial pentru banchet, probabil pentru că se folosea unul metalic, care poate a fost recuperat din dărâmături când atenienii s-au întors după invazie și, de voie, de nevoie, au reluat banchetele.

Cupele și celelalte vase pentru banchet înfățișează frecvent aventurile amoroase ale eroilor și zeilor greci, și noi le vom închina pe rând în sănătatea cititorului. Dar nu mă bate deloc gândul să scriu un curs de ceramică greacă; aici ne interesează decorația, și n-o să frânez textul decât din când în când pentru a specifica despre ce fel de vas e vorba. În orice caz, faptul că mare parte din imaginile prezentate mai jos provin de pe vase folosite la *sympósion* poate fi o scuză suplimentară pentru că pun materialul pe căprării după aventurile bărbaților, iar nu ale femeilor. Banchetul, care, în Atena clasică, e un ritual social dirijat de bărbați, cerea viziuni care să exalte tocmai isprăvile unor *role models* masculine din mit – pesemne în compensație față de cele ale omologilor lor de la masă.

Prezint în general reprezentările, pentru fiecare relație și fiecare temă tipică relației respective, în ordine cronologică, uneori încălcată, după nevoile poveștii. Am indicat datările vaselor grecești, simplu și convențional, ca:

– arhaic, adică de pe la mijlocul secolului 8 până la invazia persană din 480 a.Chr. (aproape toate vasele arhaice descrise în text provin totuși din a două jumătate a acestei perioade);

– clasic, adică mare parte a secolului 5 a.Chr. – epoca lui Pericle extinsă;

– clasic târziu, adică mare parte din secolul 4 a.Chr.;

– elenistic, adică de la moartea lui Alexandru cel Mare, în 323 a.Chr., până puțin după mijlocul secolului 1 a.Chr., când Augustus începe să impună o nouă stare de lucruri (și de idei) în lumea mediteraneeană.

## I. EROII

Voi face așadar cronica aventurilor câtorva eroi, începând cu cel arhetipal, Heracle/Hercule, și continuând cu cei ai războiului troian, Ahile și Ulise, din partea grecilor, Hector și Paris, din partea troienilor, lăsându-i la sfârșit pe eroul politic Tezeu și pe cel magic Perseu.

### *1. Heracle și Megara, Deianeira, Iole și Omfala*

Nici o figură masculină din viaţa lui Heracle nu pare să aibă, în mit, importanţa Herei, Atenei sau Omfalei. În general destinul lui pare mai determinat de femei decât al oricărui alt erou antic. În plus, pentru un erou civilizator, indexat în general după conceptele de datorie și de trudă, miturile confirmă, culmea, o viaţă amoroasă trăită în toată bogăția ei. E ciudat deci că, în afară de Atena, care are o puternică slăbiciune pentru el, și în mult mai mică măsură de Hera, care îl urăște, artiștii fac foarte puțin loc în biografia lui Heracle pentru personajele feminine. Asta deși nimeni nu e mai popular în artă decât Heracle (Hercule în voletul roman al Antichității) în toate colțurile lumii vechi și vreme de aproape un mileniu și jumătate: în comparaţie cu el, unii zei olimpieni, ca Ares, sunt niște

neica nimeni. De pildă, acum treizeci de ani, se inventariau peste 8.000 de vase cu reprezentări ale lui Heracle, iar după un calcul mai recent scena luptei sale cu leul din Nemea, cea mai populară din toată arta greacă, a depăşit 600 de reprezentări cunoscute doar din epoca arhaică. Femeile lui Heracle apar prea rar în arta greco-romană, și cauzele rămân neclare: misoginismul de fond, regulamentar în Antichitate? Teama că dimensiunea eroică, paradigmatică a lui Heracle ar fi compromisă de dimensiunea erotică? Instrumentalizarea politică a biografiei lui Hercule (vizibilă chiar și în arta greacă, altminteri profund anti-istorică), care n-are ce face cu flirturile lipsite de consecințe genealogice?

Prima soție a lui Heracle, Megara, fiica regelui Tebei, e asociată cu un tabu puternic în arta greacă. Asta pentru că, într-un acces de nebunie, Heracle îşi omoară copiii avuți cu ea, în unele surse și soția. Știm că nebunia este aranjată, fără scrupule, de Hera, dar prin prisma carierei ulterioare a eroului nu putem spune că acest tip de derapaj este chiar de neînchipuit la el. Heracle este într-adevăr un erou aluvionar, al energiei excesive, care face de toate și cu asupra de măsură. Scena brutală a acestei pierderi temporare a facultăților mintale e în orice caz extrem de rar reprezentată în artă. Megara apare de fapt alături de Heracle în doar două-trei imagini din toată Antichitatea. E cu atât mai remarcabil că printre ele se găsește una senzațională, decorația unui *kratér* clasic târziu, azi la Madrid, găsit într-o colonie grecească din Italia, la Paestum. Pe vas apare semnătura pictorului Asteas. În centru îl găsim pe Heracle, cu chipul nițel rătăcit, dar blând și nobil, purtând un coif foarte elaborat și în general îmbrăcat fistichiu (mantie de tip *chlamýs*, o mică tunică elegantă, *chitonískos*, și jambiere de metal, așa-numitele cnemide). Eroul își duce în brațe copilul gol către rug. Copilul îl apucă ușor de barbă. Pe rug arde deja multă mobilă (un scaun, o masă) alături de tot felul de obiecte din casă îngrămădite la mânie, inclusiv câteva vase printre care se poate recunoaște un *kántharos*. Megara, cu mâna la cap, fuge în casă, un pic mai atletic decât s-ar potrivi

cu scena. Dintr-o *loggia* privesc Mania (zeița nebuniei), Iolau (nepotul și tovarășul de luptă al eroului) și Alcmena (mama lui Heracle). De ce Mania prezidează scena se înțelege de la sine. Prezența nepotului și a mamei lui este, la rândul său, necesară estetic pentru ca umilirea să fie supremă. S-o iei adică razna cu martori, pentru ca scena infamantă să nu se mai poată șterge niciodată din memoria ta. Minunatul vas arată o dragoste cu scandaluri la bloc, într-o metamorfoză tragică. Pentru această crimă, Heracle va trebui, cum se știe, să plătească săvârșind tot felul de munci, în 12 rate.

A doua soție a lui Heracle, Deianeira, e cunoscută pentru a fi demonstrat că iubirea n-are de a face cu croitoria. Temându-se că Heracle o părăsește pentru prințesa Iole, Deianeira îi face cadou eroului o tunică muiată în sângele centaurului Nessos, pe care centaurul muribund o comercializase spunând că are însușirea de a reaprinde iubirea. Numai că Nessos, rănit chiar de Heracle, nu avusese decât dorința rezonabilă de a se răzbuna cândva pe erou cu ajutorul propriului sânge veninos. Nu găsesc decât o imagine din arta antică care se leagă de povestea asta, pe o *pelíke* atică clasică, azi la British Museum. Acolo, Heracle, gol, și-a pus ghioaga pe jos și își scoate acum blana de leu ca pe niște rufe băgate la spălat întinzând-o spre Deianeira, care îi oferă la schimb o tunică. Vedem astfel cum dragostea omoară liniștit, din greșeală, ca o macara. Alte imagini sunt pline de sunete, dar această scenă, casnică și totuși sinistră, e complet silențioasă. Privitorul se întreabă deodată dacă nu cumva Heracle știe, ca mulți eroi tragici, ce urmează să se întâmple, și totuși ia tunica.

Iole, tocmai menționată, fusese câștigată de Heracle la un concurs de tras cu arcul organizat de tatăl ei. Fata apare doar pe cinci vase antice, printre care un *kratér* arhaic, azi la Luvru (produs în Corint, dar găsit peste mare la Cerveteri, unde fusese importat de etrusci). Vasul ne-o arată la un banchet dat de tatăl ei, trecând pe lângă patul pe care mănâncă tolănit Heracle (eroul e cunoscut în mituri ca unul care se îndestulează cu

dificultate). Ea se străduiește să nu-l bage în seamă și își apucă mantia cu ambele mâini cu un gest cast, sau pe trei sferturi cast. Heracle, tuciuriu de la atâtea isprăvi afară, la soare, face ochi mari când o vede și dă să se salte din patul de banchet, deși are încă în mâini pâinea și cuțitul. Figurile în sine nu sunt cine știe ce, dar atmosfera de dragoste la prima vedere, foarte rar prinsă în arta greacă, e destul de reușită. Că Heracle o iubea știm nu numai datorită bănuielilor Deianeirei, dar și pentru că mai târziu, pe rug, Heracle se gândește la Iole și i-o dă în grijă chiar fiului său cu Deianeira (fiu care o va și lua pe Iole de soție). Decorația unui alt vas, o amforă găsită la Vulci (vechi oraș etrusc, azi la o oră de condus de Roma), trebuie legată de faptul că tatăl lui Iole nu mai catadicsise până la urmă să i-o dea ca premiu pe fiica promisă. Așa că Heracle îl acționează în justiție, adică îl omoară și pe el, și pe fratele lui Iole sub ochii ei. Fata întinde mâinile rugător, dar în van, Heracle nici n-o bagă în seamă. Aici apare din nou aspectul monstruos, natura haotică, stihială, cu dimensiune culturală zero, a lui Heracle. Pentru aceste crime, de altfel, care duc ulterior la ostilități cu Pythia și Apollo, Heracle e pedepsit cu ani de sclavie la regina Omfala. Ca și uciderea copiilor săi (și a Megarei), ele se înscriu într-o biografie mitologică mai plină de greșeli ca a nici unui alt erou exemplar. Echipa de PR mitografic a lui Heracle a calculat pesemne că e avantajos, umanizant, ca eroul să fi comis nenumărate infracțiuni, gafe și beții, după cum tot el a făcut și cele mai multe fapte bune. La artiștii plastici, în orice caz, campania a prins.

Heracle a fost pe rând sclavul și soțul Omfalei din Lydia. Mitul lor e centrat pe schimbarea rolurilor bărbat–femeie, așa cum le vedeau grecii cel puțin, cu inversarea tuturor accesoriilor și atitudinilor. Tema, destul de populară, apare însă în artă abia în epoca clasică, ceea ce poate surprinde într-o vreme îndeobște lăudată pentru echilibrul ei rațional. Două dintre exemplele cele mai interesante, după părerea mea, sunt totuși mai târzii, de la sfârșitul epocii elenistice. Pe o camee de la Sankt-Petersburg, Heracle, gol și deosebit de bărbos, e așezat pe jos, cu blana de leu lepădată pe

o buturugă în fața lui. Un Eros îi toarnă din zbor apă în cap, iar o femeie goală, în spatele lui, cu aerul că va face lucrurile exact așa cum trebuie făcute, se pregătește să-l spele sau să-l pieptene (nu vedem clar ce are în mână). Departe de a se simți răsfățat, Heracle pare aici strivit. În cazul celălalt, într-un grup de marmură de la Napoli, Heracle poartă echivalentul antic al unei rochii vaporoase, care îi dezgolește umărul, și ține un fus. Omfala e goală în blana de leu, purtând ghioaga și uitându-se la el cercetător, fără urmă de zâmbet, cu o seriozitate care ne face să credem că nu vrea nici să-l umilească, nici să se distreze, ci e doar dusă cu pluta.

Și mai târzii sunt basoreliefurile de pe o fântână de marmură (secolul 2 p.Chr.), aflată azi la British Museum. Acolo, Hercule, îmbrăcat într-o tunică lungă (*chitón*), dar ridicată exact atât cât să i se poată vedea toate cele, se luptă cu Omfala complet goală, văzută din spate, cu blana de leu drapată cu grijă pe lângă ea, ca privitorul să nu piardă nimic din nud. La lumina unei torțe aduse de Eros, eroul o prinde pe regină de brațe, ea îl prinde pe el de mijloc și de păr ca într-o ciorovăială bahică. Imaginea de ansamblu este cea a unui kitsch trist cu șiretenii pornografice. E drept că pentru privitorul antic nu era nici o blasfemie să-l vadă pe Heracle astfel înjosit. Arta cunoaște nenumărate scene cu Heracle bețiv sau urinând sau, mai simplu, epuizat și depresiv – în loc să jubileze – după îndeplinirea uneia sau alteia din cele douăsprezece munci. Nici conexiunea lui cu lucruri fine, femeiești, nu e absentă, dat fiind că, printr-un capriciu al mitului din perioada mai târzie, Heracle e asociat și cu Muzele, și există chiar statui ale lui cântând la liră. Ce-i drept, încă din perioada arhaică el dă recitaluri publice la *kithára* pe vase, dar acolo figura lui s-ar putea să fie folosită, politicește, spre gloria lui Pisistrate, tiranul care introdusese, între altele, asemenea recitaluri în festivalul Panateneelor.

Textele antice își fac datoria să ne semnaleze că sclavia la Omfala e un episod rușinos cu adevărat, o batjocură. Dar asta poate să fi fost interpretarea facilă, în care nici nu credea toată lumea. Viața cu regina

orientală este pentru Heracle o vacanță mult amânată, în care nu mai trebuie să biruie nimic și nici să facă selfie-uri cu piciorul pe grumaz de monștri. Un pic de decadență și de lux întrerup profitabil un destin de *super-achiever*. Poate alături de regina lydiană el încearcă să uite, într-o oarecare promiscuitate carnavalescă, de Zeus, tatăl mereu absent, sau de Hera, care l-a azvârlit de la sân (există și un vas care-l înfățișează pe Heracle sugând la sânul Herei, deşi stă deja în picioare). În artă, nu-l vedem de altfel niciodată pe Heracle cum coase și țese; toate imaginile legate de etapa Omfala sunt în cheie sexuală. Impresia e că, în artă, Heracle ajunge cel mai aproape de fericirea erotică alături de Omfala. Alte aventuri au fie un substrat criminal, fie au fost evacuate din artă. Protejată de mesajul moralizator facil, care o făcea vandabilă pe piața de artă, relația lui cu Omfala a rezistat mai bine decât toate. Ea pare să aibă și o dimensiune mai serioasă, a unui *otium* neașteptat pentru care eroul plătește destul de liniștit prețul unei estetici dezastruoase. La asta s-ar mai putea adăuga și anumite riscuri ocazionale: Ovidiu menționează că zeul Pan ar fi încercat să-l violeze pe Heracle în timp ce acesta dormea îmbrăcat în hainele reginei. Ăsta ar fi fost un preț prea mare.

*2. Ahile și Chiron, Briseis, Patrocle, Penthesileea și Polixena*

Când eşti cel mai viteaz şi mai frumos dintre toţi războinicii *Iliadei*, viața ta amoroasă curge cu o ușurință care dăunează grav. Un Ahile adolescent apare în artă alături de Chiron, centaurul care îl educă, într-o tandră tovărășie, desigur urmând insinuările erotice din unele variante ale mitului. În artă, acest episod, mai ales scena în care Ahile deprinde de la centaur meșteșugul lirei, apare doar pe piese romane, pe multe fresce și pe cel puțin 50 de geme și camee. Heracle, care îl vizitează odată în peștera din muntele Pelion, pare să fi resimțit o atracție asemănătoare, ca de la erou la erou. Alte ilustrații urmează un scenariu diferit, în care zeița Thetis, mama lui, îl ascunde, în haine femeiești, printre fiicele regelui Lycomedes, ca

să dejoace prezicerea conform căreia viitorul comandant al myrmidonilor avea să moară în război. Aici are Ahile o tainică legătură cu Deidameia. În artă îl vedem uneori pe Ahile, umilit, purtând fusul printre fetele lui Lycomedes, deși uneori artistul, destul de hoţ, şterge ruşinea îmbrăcându-l strict bărbăteşte pe eroul ascuns printre fete. Scena recunoaşterii eroului printre ele a fost chiar considerată potrivită pentru sarcofagul unei femei. Ca și în cazul lui Chiron, e o temă care nu-i interesează aproape deloc pe artiștii greci, poate pentru că Ahile nu are încă ambitusul necesar, în luptă ca și în amor. Sau poate pentru că aventurile de până acum sunt lipsite de o etichetă tragică – spre deosebire de cele ce urmează.

E îndoielnic că Ahile avea o dragoste sadea pentru Briseis (de parcă poate vreodată cineva să evalueze asta din exterior!). Aparențele sunt, în orice caz, împotrivă: din *Iliada* reiese că ea e doar o pradă repartizată ca premiu lui Ahile. Când însă Agamemnon o cere pentru el ca sclavă, îl privează pe Ahile de însemnele excelenței lui militare. Pentru Ahile așadar, înverșunarea de a o avea pe Briseis reprezintă în primul rând o chestiune de onoare. Când tânăra îi este refuzată, el se închide în cort, rugându-şi bărbătește mama să obţină de la Zeus, ca răzbunare, înfrângerea aheilor de către troieni, astfel încât absența sa să fie cât mai abitir regretată. După ce Ahile boicotează îndeajuns efortul de război, Agamemnon, *malgré soi*, i-o înapoiază pe Briseis, garantându-i, literalmente, că e în stare bună. Amândoi contribuie la această penibilă reificare și comoditizare a simpaticei fete, în scene pe care de-abia talentul exagerat al lui Homer le mai salvează. Dacă ea îl iubea pe el nu e sigur. Ahile îi ucisese bărbatul şi fraţii, și, în anumite cupluri, ăsta ar fi un inconvenient. În artă, Briseis apare de obicei ca luată și dată de la unul la altul. Cred că cea mai personalizată imagine a ei se găsește pe un *kratér* aflat azi la Napoli, unde, lângă un mic templu cu o statuie de marmură, o vedem pe tânără în doliu, cu pletele desfăcute – imagine rară în arta greacă. Și profilul, și hainele ei sunt cu totul grecești, deși în alte reprezentări ele de obicei se abat de la canonul elen ca

să semnaleze originea orientală. Aici Briseis ține doliu după Patrocle și face o libație pentru el, cum se vede din vasul de tip *phiále* pe care îl ține în mână. Poate cel mai tandru moment al ei cu Ahile a fost imortalizat pe un *kýlix* arhaic, azi la München, în care Ahile apare întins languros în pat, cu o cupă în mână, iar Briseis îl încoronează, aparent fără să-i poarte pică pentru nimic. Cât de artificial e gestul ei? Dacă nu e artificial, și ei chiar îi stă mintea la mascarada amoroasă, atunci situația e gravă, între altele pentru că sub pat vedem înghesuit cadavrul lui Hector. Briseis nu devine propriu-zis o figură tragică, deși amorul ei cu Ahile suferă de felurite discontinuități. Totuși, acest personaj periferic, mai degrabă discret, este cel care declanșează toată acțiunea din *Iliada*, acțiune care, cum se știe, duce la moartea lui Ahile și a prietenului său.

Cu Penthesileea, aparențele sunt cu totul și cu totul pentru dragoste, iar tragedia e pe față. Ahile o ucide în luptă pe amazoană, aliata troienilor – dar, în chiar clipa morții ei, se îndrăgostește de ea. În luptă nu stai să-l contempli pe cel cu care te bați, deci nu e lipsit de sens ca abia în clipa morții atenția să fie transferată de la dușmanul generic, cel pe care îl urai în mod confortabil, la individul în carne și oase, care sângerează. Mitul raționalizează asta spunând că de fapt abia atunci când coiful i-a căzut amazoanei i-a văzut Ahile fața pentru prima oară și a simțit, cum ar veni, leșinul sever al dragostei. Celebră a devenit reprezentarea scenei pe o cupă clasică de la München, al cărei autor a și fost botezat cu numele de Pictorul Penthesileei. (Asta pentru că sunt mulți pictori greci care nu și-au semnat vasele, dar al căror stil poate fi recunoscut, și atunci ei primesc tot felul de nume convenționale. De la așa-numitul Pictor al Penthesileei avem azi aproape 200 de vase.) Pe această cupă, Ahile, gol, cu un penis minuscul – un semn de eleganță, în arta greacă – și o concentrare maniacală, se apleacă asupra unei amazoane fără coif care îl privește cu mare blândețe și face un gest vag de a cere milă. Inutil însă, pentru că sabia lui Ahile a dispărut deja pe trei sferturi în pieptul ei, împinsă de sus în jos de ucigaș. Din felul

cum a fost organizat spațiul, prea mic pentru figurile care îl invadează, probabil că asta și-a și propus pictorul să facă din eroul grec – un monstru. Amazoana cere îndurare pe multe alte vase, și, respectând linia mitului, nu o primește niciodată, deși convenția artistică e ca fața ei să fie descoperită încă înainte de moarte, deschizând deci posibilitatea ca Ahile să-i fi spus dulci nimicuri, mai degrabă decât s-o trimită pe lumea cealaltă. Pe un relief de calcar produs în Apulia (tocul cizmei italiene), azi la Basel, Penthesileea se află la pământ, sprijinită de un trunchi de copac, și îmbrățișează cu ambele brațe piciorul eroului. Departe de a fi impresionat, Ahile își ia un avânt oribil cu sabia, ca să o lovească, fără ca măcar să se uite în ochii ei, ci undeva în zare. Departe de înverșunarea pe care i-o dă Pictorul Penthesileei, aici Ahile omoară cu un aer absent. Pe un *lékythos* apulian clasic târziu, azi în Atlanta, apare un detaliu ciudat: Penthesileea însăși pare că îl va ucide pe Ahile, cu ultima ei lovitură de sabie, în timp ce se prăbușește; probabil se îndrăgostise și ea.

În arta romană, Penthesileea devine o temă populară mai ales pe sarcofage, iar lucrul nu ne miră dacă mitul ei e luat ca sugerând un fel de compensație erotică în momentul morții. Printre puținele reprezentări care merg dincolo de o înțelegere hollywoodiană a poveștii este un *kratér* apulian, clasic târziu, azi la Geneva, pictat de cineva care chiar avea idee cum merg lucrurile. Ahile, gol, cu o chică eroică și o față înghețată de șoc, încearcă să o transporte afară din câmpul de bătaie pe Penthesileea, în costum oriental, cu membre moi și priviri deja rătăcite (sulița lui, care a lovit-o, e alături, ruptă). Manierismele dramatice, tipice picturii de pe vasele grecilor din sudul Italiei, se potrivesc de minune cu tema. Eros și Afrodita apar și ei pe vas, ca garanți ai seriozității și reciprocității sentimentelor celor doi.

Un vas celebru, citit adesea în cheie erotică, este o cupă de la sfârșitul epocii arhaice a pictorului Sosias (care se și semnează), găsită la Vulci (fig. 7). În spațiul circular, aproape plat, dinăuntrul cupei (un tip de spațiu numit *tondo*), apare Ahile care bandajează

brațul rănit al lui Patrocle (mai corectă ar fi forma Patroclu). E practic singurul vas care vorbește în mod direct despre prietenia dintre cei doi, deși această prietenie are tot atâta importanță în *Iliada* ca întregul război troian. În orice caz, imaginile lui Patrocle din arta antică nu ne pregătesc pentru surpriza lui Sosias. Pe vasele grecești, el e neinteresant viu, și preferat mort – de pildă în scena populară a luptei între greci şi troieni pentru cadavrul său. Isprăvile lui războinice, cărora Homer le dedică totuși un întreg cânt (al XVI-lea) al *Iliadei*, lipsesc complet din artă. Atunci când Patrocle apare totuși, o face ca un auxiliar al lui Ahile, și întotdeauna într-un rol secundar, de pildă ascultându-l pe Ahile cum se autoproslăvește sau victimizează. Patrocle rămâne, la drept vorbind, marele necunoscut al *Iliadei* și pare tot timpul absorbit într-o lume a lui, poate concentrându-se pe drame mai vechi (în copilărie omorâse un tovarăș de joacă într-o ceartă stupidă). Cenușa lui va fi adunată în aceeași urnă cu a lui Ahile, dar caracterul paradigmatic al prieteniei lor e cumva sabotat de diferența de statură eroică și de obligațiile etice care o inervează (Patrocle îi era, de exemplu, dator tatălui lui Ahile, care îl găzduise în exil).



*Fig. 7. Ahile și Patrocle. Cupă pictată de Sosias pe la 500 a.Chr.*

Pe cupa aceasta, Sosias gospodărește scena foarte economic. Patrocle stă așezat pe scut, cu tolba pe umăr; o săgeată e încă în decor. Ahile are coiful pe cap, cu obrăzarele ridicate (pe cupele cu Penthesileea ele sunt de obicei coborâte). Privitorului i se face astfel semn că suntem la război, nu la distracție. Ochii mari, care au și iris, nu doar pupilă, sunt de un realism fără paralel pe vasele grecești. Ahile are trăsături gingașe și perciuni, Patrocle mustăcioară și barbă, deoarece e mai în vârstă, deși faptul că i se spune frecvent „pajul" lui Ahile ne-ar putea face să ne gândim la un tinerel neprihănit. Patrocle stă cu piciorul drept adus sub el, și, imediat de sub armură, i se ivește penisul, odihnindu-se liniștit pe gleznă, ca într-o stampă erotică japoneză (cu care parcă seamănă și faptul că Ahile e în sandale, iar Patrocle în picioarele goale). Există tensiune sexuală în scena asta, vorbește ea de un cuplu homosexual, *erastés–erómenos*? Poate că nu, dar o intensă afecțiune nu se poate contesta. În vreme ce Ahile, cu degete experte, ca desenate de Schiele, termină de bandajat, Patrocle întoarce capul crispat de

durere. Nu știm dacă Sosias a vrut să arate un Patrocle care se ferește de mai multă intimitate decât creează camaraderia de arme – poate pentru că prietenul lui mai tânăr îi este superior social. Nu știm nici cu ce ocazie s-a rănit Patrocle, poate în timpul unei prime debarcări a aheilor dezorientați, în Mysia, povestită nu în *Iliada*, ci probabil într-un alt poem din ciclul troian, nepăstrat, cum ar fi *Cypria*. Dar aici nu contează rana, ci prilejul de îngrijire.

Dragostea lui Ahile pentru prințesa Polixena, fiica regelui Troiei (și sora lui Paris) este, într-un scenariu mitologic alternativ, cauza morții eroului, care ar fi fost ucis de Paris în timp ce se întâlnea cu ea în sanctuarul lui Apollo. Nunta lui Ahile cu Polixena, neatestată în sursele scrise care ni s-au păstrat, apare pe un sarcofag atic de marmură din secolul 3 p.Chr., azi la Prado. Acolo, romanii le-au dat amândurora un aer funcționăresc, ca și cum doar ar bifa evenimentul. Pe vase nu scena amoroasă e cea mai populară, ci aceea în care Ahile o pândește pe ea la fântână, inițial doar cu scopul minor de a-i omorî fratele, ceea ce și face, asta ducând însă în mod firesc la o pasiune pentru prințesă. O amforă etruscă arhaică de la Luvru împinge scena la extrem, fiindcă Ahile, care niciodată n-a avut prea multă minte, o fugărește pe prințesă cu sabia scoasă, în vreme ce ea suie repede treptele unui altar unde caută protecție. E ca și cum eroul, cel mai excesiv dintre aheii care se luptă la Troia, ar căuta distrugerea tuturor iubirilor sale. Chiar dacă imaginea de pe amfora etruscă rămâne unică în artă, sfârșitul Polixenei este tema unora dintre cele mai barbare vase produse vreodată de greci. Acolo o vedem pe fată sacrificată de ahei după cucerirea Troiei, ca un fel de răzbunare stupidă, la cererea spiritului lui Ahile, răpus înainte de victorie.

### *3. Ulise și Circe, Nausicaa și Penelopa*

Aventurile amoroase ale lui Ulise sunt printre episoadele biografiei lui cele mai neglijate de artă. Asta în condițiile în care mitul lui în general nu a fost oricum tratat cu generozitate de artiști. Lucru ciudat, pentru că, dintre eroi, mitul lui Ulise e printre cele mai

pline de peripeții; nu chiar ca al lui Heracle, dar fără nici o îndoială de același calibru cu al lui Tezeu sau Iason și, în orice caz, cu mult mai mare adâncime psihologică, grație lui Homer. Disproporția rămâne: de exemplu, comparând aici doar prezența pe vasele pictate, 250 de vase cu Ulise, indiferent de episod, erau inventariate în anii 1980, în vreme ce, tot atunci, se cunoșteau 400 de vase cu Tezeu doar în scena uciderii Minotaurului.

Pentru Ulise, dragostea începe abia după terminarea Războiului Troian. Primul episod sentimental pe drumul spre Itaca este anul petrecut ca amant al vrăjitoarei Circe. Mai ales arta arhaică s-a interesat de acest episod de dragoste toxică. Cei doi apar într-o scenă mai degrabă violentă, în care Ulise refuză să bea din licoarea magică, înconjurat de tovarăși deja în curs de transformare, cu capete de mistreț pe trupurile omenești, care umblă de colo-colo zombificați, întinzând brațele ca beți sau poate cerând ajutor. Cel mai interesant mi se pare un vas funerar clasic din Agrigent, unde Ulise, cu pălăria (*pétasos*) lăsată pe ceafă și sabia în mână, o înfruntă pe vrăjitoare, iar ea lasă să-i cadă bagheta și vasul în care amesteca poțiunea magică. Aici Circe n-are nimic din viclenia de pe alte vase, ci e de o frumusețe suavă și poartă o diademă de sub care iese o șuviță cârlionțată. Ce dacă transformă oamenii în mistreți?! Se poate întâmpla oricui. Pictorul acestui *lékythos* pare să fi fost de partea ei. Gestul de dezvinovățire pe care-l face vrăjitoarea îndrăgostită pare să-i zică lui Ulise: tu ce-ai fi făcut dacă voiai să mă ții pentru tine? Chiar și-așa, bilanțul nu e grozav: în albumul relației lor se găsesc practic numai poze în care el o amenință pe ea cu sabia. Dar așa merg lucrurile. Ar mai fi un *skýphos* clasic târziu, azi la Oxford, făcut de cineva cu mână de caricaturist și o pasiune pentru piesele de teatru cu satiri. Ulise e văzut din față, buimăcit, bătrân și burduhănos, cu un penis cât o zi de post, iar ea, cu trăsături africane, agită poțiunea în fața lui. Pictorul ăsta trebuie să fi avut o idee despre mizeria casnică, și nu doar din poveștile altora.

Nimfa Calipso, mai pătimașă sau mai radicală, nu-l lasă să plece timp de șapte ani. Îl ține deci pentru ea mai mult timp decât Circe, dar cu și mai puțin succes în arta antică. De-abia se pot aduna vreo trei imagini în care nimfa apare cu Ulise. Ce-i drept, despre acești șapte ani nu știm mai nimic din *Odiseea*. Pentru Ulise, toată vremea asta e un fel de comă șamanică indusă de un demon al morții. Pe o *hydría* clasică târzie de la Paestum, Calipso, cu păr lung cu bentiță, purtând un *chitón* fără mâneci, ține o mână în șold și în cealaltă un sipet din care iese o bandă. Este cadoul pe care i-l promite eroului, și fără îndoială că înăuntru nu sunt provizii pentru continuarea călătoriei, ci – bah! – nemurire. Ulise stă pe o stâncă, cu sabia în mână, dar gol până la brâu, pentru că de-abia a ajuns la țărm; știm că plutise nouă zile în voia mării. Pe un alt vas din Teba, nimfa se îndepărtează bosumflată de lângă eroul care bate de zor cepuri de lemn într-o plută. Pentru o relație așa lungă e cam puțin, iar fără această relație Calipso practic nu există în arta veche. Singură, ea mai apare de două sau trei ori, în artă pictată într-un mormânt de la Kerci, în Crimeea, cu o mantie albă care îi acoperă capul și cu mâna la bărbie. La Homer, când Zeus îi poruncește să-l elibereze pe Ulise, ea nu face o criză de isterie, zice doar că soarta e nedreaptă; abia în literatura latină devine plângăcioasă, de pildă la Properțiu, unde face exact ceea ce zice Homer că făcea Ulise în captivitate pe insula ei, adică plânge și se usucă de dor. Ne dă de gândit că artiștii greci nu au găsit aproape nimic interesant de ilustrat în șapte ani de dragoste cu o nimfă pe o insulă. Dar Homer însuși o folosește fără rușine pe Calipso – o invenție epică periferică al cărei rol narativ este doar de a frâna întoarcerea lui Ulise în Itaca, pentru a da timp epic eroului să-și facă decontaminarea războinică, fiului lui de-acasă, Telemah, să devină bărbat, iar Penelopei să ajungă la limită cu pețitorii. Calipso merita o soartă mai bună măcar în imagini.

Cu prințesa Nausicaa, situația la selfie-uri de cuplu e chiar mai proastă. Pe o amforă clasică găsită la Vulci, Ulise, naufragiat pe insula feacilor (îi vedem hainele uscându-se într-un copac), se apropie de fecioară gol și

bărbos, gârbovit și oleacă libidinos – dar mieros cum îl știm, întinzând rămurele de suplicant. Nausicaa, băgată moderat în sperieți, o ia la goană, dar întoarce totuși capul fascinată. Această fascinație va face ca, în *Odiseea*, ea să viseze tot timpul la o căsătorie. (În sursele scrise post-homerice, ea va deveni soția fiului lui Ulise.) Imaginea de pe această amforă trebuie să fie una din cele mai puțin flatante pentru Ulise, și prin asta remarcabilă. Pe de-o parte, pentru că marea majoritate a artiștilor de dinainte de vremea lui Alexandru cel Mare tind să înlăture urâțenia din orice compoziție. Pentru ei, un erou pe care scena îl cere leșinat de foame și cu toate oasele rupte va fi reprezentat totuși într-o splendoare ideală. Pe de altă parte, pentru că personajul nostru dovedește că are proprietatea de a nu se sinchisi dacă e pus în situații sub-eroice. În Troia pătrunsese cândva, ca iscoadă, prin canalizare (în surse mai târzii ce-i drept, nu în *Iliada*), în peștera lui Polifem se leagă de burta berbecului ca să evadeze, în Itaca va poza în cerşetor, în fine, chestii pe care Ahile nu le-ar fi făcut în ruptul capului.

Cu Penelopa avem, în sfârșit, un dosar ceva mai consistent cu Ulise și femeia lui, fără ca asta să însemne că vedem tandrețe. Știm bine că oamenii se iubesc, dar această tandrețe e mereu amânată, ca peste tot în arta greacă – așa cum se amână mereu recunoașterea oficială a lui Ulise de către Penelopa. Totul e de o păcătoasă discreție. Pe un relief clasic de teracotă, palatul din Itaca e reprezentat de trei coloane ionice. Doica, aplecată, spală picioarele lui Ulise, deocamdată incognito, care nici usturoi n-a mâncat, nici gura nu-i miroase. Chiar lângă el stă Telemah, fiul lui, supraveghind scena fără bănuieli. În spatele lui, Penelopa, în peplu lung, pe gânduri, îi privește fără să-i vadă, cu o mână la bărbie și ținându-și cotul cu cealaltă. Artistul, care e uns cu toate alifiile, pare să spună că Penelopa nu se uită la Ulise pentru că e prea ocupată să se gândească la soțul ei plecat. Plasamentul ei, inteligent, în plan îndepărtat subliniază reîntâlnirea deocamdată ratată. „Inteligentă“ – *períphron* – e și epitetul caracteristic al Penelopei în *Odiseea*; unii

bănuiesc că ea îl recunoaște instantaneu pe Ulise, dar înțelege imediat că, până la momentul potrivit, nu trebuie deschisă nici o portiță pentru emoție. Din când în când o vedem, în artă, pe Penelopa scrutându-l gânditoare pe Ulise în timp ce acestuia i se spală picioarele, ca într-o pictură în așa-numitul al treilea stil pompeian. Întrebarea care o frământă aici nu e, după toate aparențele, oare chiar s-a întors bărbatul meu, sau musafirul e un impostor, ci: ce-i de făcut acum, că l-am recunoscut, și, dacă aș arăta asta, l-aș pune în pericol să fie ucis de pețitori. Pe un alt relief de teracotă, produs în insula Melos, Ulise în zdrențe de cerșetor se apropie de Penelopa, al cărei veșmânt este modelat de parcă ar fi ud – un efect de transparență comun în artă, fără nici o aluzie la o lipsă de castitate. Ea stă inconfortabil picior peste picior pe un scaun fără spătar, cu capul sprijinit în palmă și privirea în pământ, aproape o poză de doliu, lângă trei pețitori care au scos-o din sărite. Ulise întinde ezitant brațul și o atinge, dar ea nu schițează nici un răspuns. E ca și cum întârzierea de douăzeci de ani a eroului i-ar cere un discurs atât de lung, încât aproape că nu mai merită început.

Una peste alta, Ulise nu fuge cu femei în brațe. Ceva material pentru o analiză a mrejelor dragostei începe după recunoașterea cu Penelopa, numai că partea asta nu îi mai interesează pe artiști. Oricum, Ulise e un erou grec cu totul atipic, poate, cum s-a spus, primul personaj european modern. În *Iliada*, de exemplu, el este singurul care zâmbește unui inamic. Spre deosebire de alte figuri-cheie ale mitului, el nu e niciodată însoțit, în artă, de zei care să-l sprijine în aventurile lui; o cercetătoare franceză îl declară pentru asta cel mai uman dintre eroii greci. Altă ciudățenie: pe vasele pictate Ulise nu apare niciodată într-o scenă de luptă, deși în *Iliada* sunt numiți 18 troieni uciși de el, iar Homer ne spune că era foarte viteaz. (Ceea ce nu înseamnă că în *Odiseea* nu plânge pe rupte în toate episoadele importante.) El e, ca să dezvăluim tot, singurul erou care, în epopee, vorbește de mâncare. Ulise rămâne atipic și în destinul lui erotic, foarte polarizat. Artiștii par că se feresc să-i dezvăluie

flirturile. Dar Ulise nu are nevoie de ajutorul lor ca să se dezvinovățească. Un clasicist american spune că eroului i-ar fi fost imposibil să se împotrivească, în numele fidelității pentru Penelopa, lui Circe sau lui Calipso, ființe divine. Numai Socrate li s-ar fi putut opune.

*4. Hector și Andromaca*

Despre Andromaca s-a spus că există doar ca să plângă. Un rol minimalist pentru soția principalului apărător al Troiei, Hector, cel mai important personaj al *Iliadei* după Ahile. Scena în care găsim cuplul proverbial al Troiei pe vasele grecești este cea a plecării la luptă a lui Hector. Omul se suie agil într-un car, fără să stea prea mult la discuții. Andromaca, aproape urâțită de durere, sobră (cred că o singură dată poartă bijuterii în toată arta antică), și-a săltat copilul pe umăr. Pe un *kratér* din Apulia ea e așezată, iar din poala ei micul Astyanax întinde mânuța către tatăl lui, sau vrea doar să se joace cu coama coifului lui Hector (această ambiguitate este o găselniță genială a artistului). Aici Hector însuși pare zdrobit, corpul îl trădează, mișcarea e imposibilă ca într-un coșmar aporetic. De altfel, nici eroul troian nu există ca să se distreze. Pe artiști i-a interesat mai ales cadavrul lui, mai exact felul în care Ahile îl târăște în urma carului. Singura lui scenă ca să zicem așa pozitivă este tocmai această scenă tragică a despărțirii, care, așa grea cum e, rămâne un mic paradis în felul ei, cel puțin prin comparație cu ce a urmat. Hector nu e în ansamblu un erou militarist, ci un erou al familiei și al obligațiilor sociale. Știm din Homer cam ce s-a spus în această scenă între cei doi, și Hector nu apare totuși nici ca pacifist. Din cauza acestui du-te-vino hermeneutic, discursul lui scârțâie; ne convinge doar Andromaca în durerea ei. În scena despărțirii la Homer, Hector spune că are responsabilitatea de a apăra oraşul ca să nu pară laş în faţa troienilor, dar şi pe cea de a obţine glorie pentru el şi tatăl său, și se consolează cu speranţa sangvinară că fiul său va putea aduce într-o zi acasă armele unui duşman doborât, „spre bucuria mamei sale“ (Andromaca n-a mai apucat să-și exprime

dezacordul aici). El acceptă deci războiul ca pe o sursă de validare socială și ontologică, chiar dacă în *Iliada* apare altminteri dedicat cu trup și suflet familiei. S-a spus despre el că este „un martir al loialităţii“, „un erou gata să moară pentru preţioasele imperfecţiuni ale vieţii obişnuite“. *Kratér*-ul nostru nu poate fi înțeles decât așa; pictorul a refuzat să audă stridențele militariste din discursul de la plecare al lui Hector, sau le-a considerat un *pep talk* fără relevanță pentru ce era în inima eroului.

*5. Paris, judecata sa și Elena*

În codul eroismului homeric, Paris e un marginal, la mare distanță de virtuțile războinice ale lui Ahile, al cărui ucigaş nevrednic este, ale lui Menelau, a cărui soție o răpește, sau ale lui Hector, mereu nevoit să-l îmboldească să se întoarcă la luptă. Ca erou atipic, are însă în comun cu alți eroi atipici, ca Iason diplomatul și Perseu magicianul, o relație specială cu femeile, zeițe sau muritoare. Lor le sunt îndatorați acești eroi pentru aproape tot ce reușesc, în vreme ce, în principiu, în universul *Iliadei* femeia e mai mult un obstacol în calea gloriei.

Episodul cel mai glorios din viața lui Paris, departe de a fi o faptă de arme, este un concurs de frumusețe. Acest păstor de pe muntele Ida, desemnat arbitru al frumuseții, judecă pretențiile divinelor Hera, Atena și Afrodita la mărul dedicat (de către zeița discordiei) „celei mai frumoase“. În literatura antică, deși Homer face ce poate ca Paris să fie cât de cât respectabil în ciuda faptelor care vorbesc împotriva lui, cam toată lumea îl critică. Paris e, practic, celebru pentru frivolitatea lui. Verdictul lui la judecată e văzut, ipocrit sau nu, ca o opțiune lamentabilă care dă deoparte înțelepciunea și puterea politică în favoarea unui romantism de șantan. Numai că în artă, unde tema devine foarte populară, lucrurile stau ceva mai bine. Nu vezi nicăieri un gest moralizator – sau poate artistul însuși simte că alegerea sa (între *vita activa*, *contemplativa* și *voluptaria*, cum o definește un autor din Antichitatea târzie) ar fi fost teribil de asemănătoare cu a lui Paris.

Scena judecății apare pe tot felul de monumente, de la frize monumentale (la Delfi) până la piepteni de fildeș sau sarcofage; la etrusci, de pildă, ea reprezintă o decorație predilectă pentru oglinzile de bronz. În perioada clasică se impune tipul drăgălaşului păstor adolescent cu păr lung, cântând la liră, aşezat pe o stâncă şi înconjurat de capre. E frumos, dar lipsit de glorie. Dar frumos. O tușă răutăcioasă ar putea fi văzută eventual în reprezentarea frecventă a lui Paris, începând din vremea lui Pericle, în costum oriental. Un rezultat al războaielor medice, o percepție a lui Paris ca reprezentant barbar al unui imperiu învins de propriul hybris? Sau doar specularea estetică a unui exotism care se vinde bine? Paris putea să fi fost considerat un oriental dintotdeauna, ca fiu al regelui Troiei, Priam. Pe de altă parte, numele lui Paris apare adesea în surse, de pildă la Homer și la Euripide, ca Alexandru, lucru ce se poate corobora cu numele unui rege al Troiei, Alaksandu, care apare în tratatul de vasalitate față de hitiți încheiat de orașul Troia în secolul 13 a.Chr. Se poate ca acest Alaksandu – nume care nu sună câtuși de puțin anatolian – să fi fost un grec adoptat în familia regală a troienilor. S-ar zice că există și alte indicii că Paris – și, cu el, crezul pe care îl întruchipează, acela că dragostea trebuie să aibă prioritate – ar fi fost ridiculizat de artiști. Pe unele vase arhaice, când se trezește în față cu cortegiul celor trei zeițe aduse de Hermes, păstorul o ia la fugă, uitându-se terorizat înapoi, gata să-și pună mâinile în cap. Uneori Hermes trebuie să-l prindă de liră sau să-l înșface ca la lupte pentru a-l putea ține pe loc. În realitate, reacția lui Paris e cât se poate de sănătoasă. Lașitatea în fața acestei probe nu poate fi altceva decât o umanizare suplimentară a subiectului, în ultimă instanță un omagiu adus frumuseții și prestigiului celor trei *miss*; să preferi oricare din oferte celorlalte înseamnă să te alegi cu un aliat și două dușmance în Olimp.

Dar a ales-o oare Paris pe Afrodita? După documentele scrise – cărora le acordăm tradițional atâta încredere –, da. Dar pe ceramica greacă din coloniile italiene apare o discretă remaniere a rezultatelor judecății. Pe

asemenea vase Hera, iar nu Afrodita, este reprezentată în mod repetat drept adevărata câștigătoare, fie pentru că ea ține mărul, fie pentru că e singularizată în alt mod, de pildă este singura întronată sau acompaniată de zeița victoriei, Nike. E exclus să fie o greșeală venită dintr-o cunoaștere imperfectă a mitului de către artiști. Nu pare nici o corectură orwelliană a trecutului, cu o implicită admonestare a lui Paris pentru că a greșit verdictul. Cea mai plauzibilă dintre ipotezele pe care le găsesc în literatura de specialitate este că, din cele trei candidate, cultul Herei era cel mai puternic în Magna Graecia, și acest ascendent religios justifica ajustarea iconografică a mitului – o poantă între cunoscători. Ce-i drept, geostrategic, Hera era, dintre cele trei, puterea care n-ar fi trebuit cu nici un chip provocată; își dovedise din plin talentul răzbunător făcându-i viața amară lui Heracle, care orișicât, ținea la tăvăleală.

La Ermitaj se află una din cele mai puțin cunoscute reprezentări ale Judecății, care însă cred că trebuie să fi fost una din cele mai frumoase atunci când a fost creată, pe la 400 a.Chr., de unul dintre marii maeștri necunoscuți ai clasicismului grec. Din furnirul de fildeș, folosit la origine pentru a decora un sarcofag de cedru, se mai păstrează doar fâșii longitudinale cuprinzând fețele și corpurile celor trei zeițe. Culmea e că ele provin nu din Atena sau alt buric al lumii grecești, ci dintr-un mormânt scitic din Crimeea (la Kul Oba, lângă Kerci), cercetat în 1830. Mormântul aparținuse pesemne cuiva suficient de romantic, dar și suficient de priceput ca să importe din Grecia marfă de calitate, numai bună pentru manualele de istoria artei. Putem ce-i drept presupune și că această căpetenie locală habar n-avea de estetică, dar era de părere că o marfă care costă de zece ori mai mult s-ar putea să dea mai bine la funeralii. E posibil ca scena să fi fost copiată de pe un vas funerar de tip *lékythos*, sau să fi avut, pentru aristocratul de la confiniile lumii grecești, un înțeles soteriologic. Dacă însă proprietarul mormântului și-a dorit ca pe lumea cealaltă să fie judecătorul unor concursuri de frumusețe, înseamnă că n-a înțeles deloc cât de stresante sunt. Pe fragmentele

din Crimeea, lui Paris și lui Eros le lipsește capul; chipurile celor trei zeițe s-au păstrat și au în același timp dulceață și fermitate. Atena se apropie din stânga cu lance și coif în mâini, Hera din dreapta cu voal și o cunună de flori. Paris, recunoscut după mânecuțele orientale, se întoarce către Afrodita, aflată lângă el, într-un veșmânt transparent (spre deosebire de celelalte două), și purtându-l pe Eros pe umăr.

Ce procent de erotism cuprinde de fapt judecata lui Paris? Că zeițele apar goale în fața lui Paris, ca să-l impresioneze pe deplin, e o găselniță a textelor elenistice, spre imensa satisfacție a pictorilor din Evul Mediu încolo și a publicului lor masculin. În arta etruscă, Afrodita și Hera apar goale în cadrul acestei scene încă înainte ca sursele literare să menționeze acest aspect-cheie, dar în general nuditatea lor e totuși foarte rară. Chiar și în parodiile scenei (cu Hermes reprezentat ca silen aducându-l pe Paris la locul judecății, pe un alt *lékythos* clasic) conotațiile sexuale apăsate sunt practic inexistente. Un relief de marmură, azi la Napoli, în care în fața unui cocoș itifalic (cu penisul erect) s-au aliniat o găină, o gâscă și o rață ilustrează probabil o fabulă alexandrină, fără alte insinuări. Altminteri tema, inclusiv nuditatea Afroditei, continuă în arta creștină, de pildă pe textilele copte și apoi în arta bizantină până dincolo de secolul 6 p.Chr.

Consecința directă a alegerii lui Paris, bonusul esențial pe care îl primește de la Afrodita în schimbul acestei judecăți părtinitoare, este dragostea cu Elena. Dacă Paris conta pe faptul că va apărea în artă cu un fel de *trophy wife*, s-a înșelat. Chiar dacă Elena e în mitologia greacă dată drept cea mai frumoasă femeie, în artă ea apare ca oricare altă femeie tânără. Pictorii nici măcar nu o arată cel mai des alături de Paris. Cea mai populară reprezentare a Elenei este reîntâlnirea ei cu soțul Menelau. După cucerirea Troiei, regele Spartei fie se apropie de ea cu sabia scoasă, în vreme ce Elena se retrage cu veşmântul în dezordine, fie o escortează la corăbii, apucând-o de încheietura mâinii, cu același gest de posesiune cu care artiștii îl arătaseră pe Paris răpind-o de la Sparta. Sunt și multe vase, ai

căror autori văzuseră poate piesele lui Euripide, vase unde, la vederea Elenei, Menelau își aruncă sabia, dar păstrează scutul. Ciudată este coregrafia amorului! Dar, dacă sabia e simbolul falic, ce este scutul? Contractul marital? Cardul de credit? Fără îndoială că sabia, așa cum s-a observat, se poate lăsa din mână într-o clipă, așa cum o face Menelau când renunță (la instigarea Afroditei) s-o mai ucidă pe soția necredincioasă; scutul nu poate fi azvârlit cât colo, ci antebrațul trebuie mai întâi extras cu grijă din sistemul de prindere. Pe un *kratér* apulian clasic târziu, azi în Atlanta, vedem scena în care Menelau, cu sabia în mână, vrea s-o pedepsească pentru infidelitate. Ea, care, pentru orice eventualitate, căutase protecție lângă statuia Atenei, îl face să se răzgândească, aprinzând din nou pasiunea în el prin simplul gest de a-și descoperi fața, arătând un chip monumental de mofluz. Dar, se pare, exact asta îi plăcea lui Menelau.

Homer face un efort constant, dar discret, de a compensa fără a justifica laşităţile şi nebuniile erotice ale lui Paris. Pentru asta, el aduce, când găsește un prilej potrivit, vorba de virtuţile lui războinice, ca pentru a se disocia de critica ascultătorilor lui, pe care o anticipează. Paris este, de altfel, singularizat (într-o gradaţie a frustrării publicului) şi prin faptul că este singurul troian din *Iliada* care rămâne în viață după ce a rănit luptători greci de prim rang. Cititorul – și din ce văd, și cercetătorii de azi – îl detestă pe fandositul prinț. Ce poate face pictorul antic cu acest laș? Să ne gândim la *Paridis iudicium*, căci judecata sa rămâne de departe cea mai populară temă în toată iconografia lui Paris: din ea reiese că soarta lui în artă e mult mai puțin rea decât în literatură. Să mai spun că s-au găsit și în Dacia reprezentări ale judecății lui Paris, de pildă pe un mozaic pavimental policrom, produs probabil de meșteri veniți din nordul Italiei și descoperit la Sarmizegetusa romană în 1823 (dar distrus apoi de către austrieci). Aici bietul Paris, care își făcea oficiul de judecător netulburat de aproape 1.800 de ani, n-a mai rezistat complicațiilor istoriei moderne.

*6. Tezeu și Antiopa*

Eroul (naturalizat) atenian Tezeu este un al doilea Heracle, mai suplu, mai angajat cetățenește. El are la activ și o performanță de almanah, fiind soțul singurei amazoane care s-a căsătorit vreodată, Antiopa, sora reginei amazoanelor, Hippolyta (uneori mitul le confundă, cea mai mare ofensă ce poate fi adusă unor surori). În artă, Antiopa pare să aibă sentimente contradictorii când e capturată. Pe un mic relief de pe un tripod de bronz arhaic, descoperit la Olimpia, Tezeu o prinde pe amazoană de coapsă, cu un gest neobișnuit, extrem de posesiv, în vreme ce ea întinde brațele spre el. În majoritatea reprezentărilor artistice ale scenei, Antiopa are însă un braț întins în direcția opusă lui Tezeu, de obicei interpretat ca un semn de adio făcut celorlalte amazoane, sau ca o chemare în ajutor. De ce pe relieful de la Olimpia întinde brațele spre el? Ori trebuie să vedem în acest gest o dorință stringentă de a fi răpită? Amândoi poartă coifuri și, cu ceva bunăvoință, ne-am putea închipui că ea dorește să-l strângă de gât – dar poate îi imploră mila cu gestul ritualizat de atingere a obrazului. Pe o amforă cu aproape un secol mai târzie, dar tot din perioada arhaică, Antiopa are un costum de arcaș oriental, purtând încă tolba cu săgeți. Tezeu o transportă cu pași mari undeva – probabil în vizuina lui. Cu brațul, ea face un gest de chemare în ajutor, dar altminteri pe buze are un zâmbet, lucru ciudat, dar tipic artei arhaice, unde toată lumea zâmbește, inclusiv monștrii și muribunzii. Antiopa e încă înarmată cu o secure de război, care pare foarte delicată, aproape un obiect de paradă, și oricum, ea nu intenționează s-o folosească în vreun fel. În ansamblu, arta pare să spună că Antiopa nu se lasă răpită chiar de bunăvoie, dar împotrivirea ei este menită mai degrabă să salveze aparențele în fața neamului ei, care abhora instituția căsătoriei.

Un grup sculptural celebru cu Tezeu și Antiopa provine de pe frontonul templului lui Apollo Daphnephoros din Eretria, de la sfârșitul perioadei arhaice, fronton decorat cu o luptă a grecilor cu amazoanele. (Sculptura e celebră, în parte și pentru că după ea a fost creat un fals modern dat și azi drept exemplu în istoria artei.) În grupul de marmură din

amazonomahia din Eretria, eroul ținea cu o mână hățurile carului și cu cealaltă, strâns, pe Antiopa. Amândoi au deja menționatul zâmbet arhaic stereotip, el cu o mândrie destul de obtuză, potențată și de cele două rânduri de bucle diferite, la fel de îngrijite, ea cu diademă și cercei. Chipul amazoanei este de o tristețe contrazisă de felul tandru în care se ține de răpitorul ei, ambiguitate introdusă cu viclenie de artiști și în alte scene erotice antice. Indiferent de sentimente, pe relația lor se suprapune aici o tramă politică. Templul din Eretria, oraș aliat cu Atena în războaiele contra perșilor, glosează încrezător prin frontonul lui cu amazonomahie tocmai pe tema masculinității și culturii grecești care sunt menite să se impună efeminării și barbariei orientale. În cazul ăsta, nu s-au impus deloc: arheologii au scos ruinele templului tocmai din stratul de distrugere provocat de invazia persană. Probabil însă că templul ar fi fost ars indiferent de retorica decorației lui, pe care nici nu e sigur că trupele persane au înțeles-o.

În aceeași perioadă, Tezeu mai apare răpind-o pe Antiopa pe un vas al cărui pictor se semnează Myson. Pe partea cealaltă a vasului, Myson ni-l arată pe regele lydian Cresus arzând pe rug – adică exact atunci când revolta cetăţilor greceşti din Asia Mică ducea la incendierea fostei capitale a lui Cresus, Sardes. Aventura cu Antiopa avea deci clar niște conotații politic-identitare în marea confruntare cu totalitarismul persan. În general, amorurile lui Tezeu reflectă contradicțiile interne ale acestei figuri de rege mitic, reinstrumentalizat de Atena clasică drept fondator al democrației. Cât despre celebra lui poveste cu Ariadna – fata cu ghemul, care îl salvează din labirintul cretan –, ea poate reflecta o saga ateno-cretană din Epoca Bronzului. Despre Ariadna însă voi vorbi mai târziu în Capitolul 13, dedicat motivelor erotice din arta antică preluate de avangardele secolului 20.

E mai greu de vorbit despre Fedra. Soție a lui Tezeu și soră a Ariadnei, Fedra este cunoscută pentru dragostea tragică pentru Hipolit, fiul ei vitreg, născut lui Tezeu de Antiopa. De observat aici că numai în mituri flămânde de genealogii se poate ca un bărbat să se afle

în aceeași frază descriptivă, precum cea anterioară, alături de trei iubite ale sale. Pe scurt, pentru că Hipolit o respinge, Fedra pretinde în fața lui Tezeu că fiul lui a violat-o; Tezeu îl blestează și tânărul moare, iar ea se sinucide. E motivul cunoscut al soției lui Putifar din Biblie.

Fedra pare să fi fost complet eliminată din arta greacă. Cu siguranță nu din cauza faptelor ei; destule personaje cu cazier oribil o duc foarte bine în iconografia antică. Sarcofagele romane se interesează din nou de ea; cu alte cuvinte, Fedra supraviețuiește în arta funerară. Ea mai apare și în fresce, practic într-o singură ipostază: bolnavă de dragoste. O vedem lâncezind, fără nici o bucurie de la viață, stând picior peste picior ținându-și genunchiul cu ambele mâini. Înțelegem mesajul – suferința din dragoste nu înnobilează, ci urâțește. Extrem de rar, artiștii îi prilejuiesc o întâlnire cu Hipolit, dar numai pentru a arăta publicului refuzul lui demonstrativ. Această generozitate cu două tăișuri e caracteristică mai ales artei târzii, de pildă unei farfurii de argint din tezaurul de la Seuso (secolul 4 p.Chr.). Acolo, Hipolit, în picioare lângă cal, îi adresează unei Fedre întronate un gest net, teatral, de respingere, și dă de pământ cu o tăbliță – probabil purtând un mesaj vinovat al ei. În apropierea celor doi, argintarul a plasat un bust enorm, cât ei de mare, al lui Tyche (la romani, Fortuna). Destinul Fedrei este tragic ca al tuturor celor care rămân fideli greșelilor lor. Mai există o dimensiune a tragediei ei: faptul că zeii nu-i acordă absolut nici o șansă. În piesa lui Euripide *Hipolit* (cea păstrată, întrucât Euripide a scris și un alt *Hipolit*, care s-a pierdut), ea cade victimă mâniei Afroditei, care o folosește ca să se răzbune pe tânăr. La Ovidiu, care pare chiar s-o disculpe, Fedra apare neputincioasă în fața lui Amor.

*7. Perseu și Andromeda*

Perseu se îndrăgostește de Andromeda, fiica regelui din cetatea Ioppe (azi în Tel Aviv), atunci când, apropiindu-se în zbor, o vede legată de o stâncă la malul mării, așteptând să fie înșfăcată de monstrul

marin căruia îi fusese promisă prin grija părintească. La Euripide, eroul o ia drept o statuie de marmură, ceea ce, venind de la un tip care transformă pe oricine în piatră ațintind capul tăiat al Meduzei asupra lui, pare de rău augur pentru relația care stă să înceapă. Prima apariție a Andromedei în artă este pe o amforă arhaică produsă în Corint, pe care prințesa nu e deloc legată, ba, mai mult, dă cu pietre în monstrul uriaș. Alături de ea, Perseu are și el câte un bolovan în fiecare mână – asta deși pe braț poartă traista cu capul Meduzei, armă cu care ar fi putut rezolva imediat situația. În mit, Perseu a decapitat-o într-adevăr de curând pe Meduza – s-a văzut în capul ei componenta primejdioasă a sexualității feminine –, și iată că acum are pentru prima oară un partener. Prima, dar și ultima oară, pentru că această spectaculoasă imagine de cooperare în cuplu este și singura de acest tip. De-acum înainte, Andromeda ni se înfățișează mereu ca neajutorată și pasivă. Iar cum Perseu este singurul erou grec care se folosește sistematic de obiecte magice, mai degrabă decât de forțele proprii, ca să-și ducă treaba la bun sfârșit, ar fi avut mai multă nevoie ca oricine de ajutor. Fără îndoială că lumea s-a uitat urât la artistul progresist care a făcut amfora corintică menționată mai sus, pe care Andromeda participă activ la eliberarea ei. Omul a dat faliment și n-a avut urmași, piața fiind apoi ocupată de specialiștii într-o Andromedă moale și pasivă. Dacă mai apar variații, ele nu țin de comportamentul ei, ci mai ales de marotele sexuale ale artiștilor, care o reprezintă ba goală (o seducătoare, dar asta abia în arta etruscă și romană), ba în ținută ireproșabilă (ca prințesă, sau pentru că e răcorel pe stâncă). Celălalt parametru care se schimbă este gestul cu care Perseu o ajută să coboare de pe stâncă. Într-o frescă din casa Dioscurilor de la Pompei, unde amândoi sunt perfect statuari, maiestuoși și fără nici o grijă, de parcă s-ar fi anunțat că monstrul își contramandează intervenția, Perseu îi sprijină cotul; într-un grup de marmură, azi la Marienburg, o ia de subsuoară ca și cum ea ar fi uitat să se deplaseze, sau poate exprimându-și răspicat autoritatea. Pe un *kratér* clasic din Agrigent,

Andromeda apare legată de trei pari, în vreme ce Perseu, cu coif și sandale înaripate, se uită la ea visător, cu bărbia sprijinită în mână și piciorul ridicat cu șarm pe o piatră. Timp este! Am putea presupune că e răpit de înfățișarea prințesei, dar scena se leagă probabil de o manevră mult mai pragmatică a eroului, pe care o cunoaștem din sursele scrise. Mai concret, înainte de a o elibera, el are o discuție cu fata, probabil mult mai puțin răpită decât el, obținând promisiunea ei (în alte surse, și a tatălui ei) că, dacă el o salvează cu mare generozitate, atunci ea îl va lua de soț. Contemplația amoroasă îngăduie deci și un moment de reflecție contractuală. Discuțiile tehnice legate de aranjamentul marital, care condiționează eliberarea propriu-zisă, apar de altfel pe multe vase atice, deși par că nu se potrivesc cu tensiunea momentului. Alteori, Andromeda e complet abstrasă, și Perseu pare că n-o interesează câtuși de puțin; legată de cele două coloane ale unui mic templu, ea se vrea o mireasă a lui Hades, înconjurată de daruri funerare. Totul s-a terminat. Eroul nu e bine-venit.

Cea mai potrivită imagine pentru încheiere este cea, prezentă doar în arta romană din vremea Imperiului, a cuplului instalat într-o viață calmă, anume Perseu și Andromeda privind o reflecţie a capului Meduzei (care, cum se ştie din manualul de utilizare, nu putea fi privit direct). E o scenă în care de obicei alături de Perseu se afla zeița Atena, dar aici, printr-o concesie domestică, artistul îi reunește pe cei doi în circumstanțe mai normale – aproape ca un cuplu uitându-se la televizor.

## II. ZEII

Să repetăm exercițiul și pentru zei, care funcționează cu aceleași mecanisme ca și eroii, care și ei, la rândul lor, nu erau decât o replică umflată – nu atât ca apetit, cât ca resurse – a cetățeanului obișnuit. Voi începe, inevitabil, cu Zeus și aventurile sale și mă voi opri apoi puțin la povestea Dioscurilor, deși numai unul din ei e divin. Urmează două figuri al căror statut divin are un calibru special, titanul Epimeteu și profetul unei

religii de mistere, Orfeu. În încheiere, maeștrii de ceremonii ai oricărei intrigi erotice, Afrodita și Eros.

*1. Zeus și Leda, Europa și Danae*

Chiar mai mult decât în cazul lui Heracle, sexualitatea lui Zeus se extinde asupra întregii naturi. Regele zeilor este capabil chiar să dea naștere el însuși: lui Dionysos din coapsă, Atenei din creștet. Mai important pentru noi acum este că în atribuțiile lui Zeus intră, printre altele (fișa postului e extrem de încărcată), protejarea căsătoriei și a copiilor legitimi. Iar asta intră în conflict atât cu absența unor fii iubiți cu care el și Hera să facă poze dulci de familie (Ares este zeul violent al războiului în latura sa monstruoasă, mai degrabă decât în cea glorioasă, iar pe Hefaistos l-au azvârlit din cer), cât și cu sutele de aventuri pe care le are cu zeițe și nimfe de toate felurile și pașapoartele. Legitimitatea e un motiv recurent, pentru că de obicei copilul născut lui Zeus de receptorul afecțiunii sale haotice nu este recunoscut de tatăl său divin nici în ruptul capului. Alteori acest copil este născut simultan cu cel al soțului legitim, ceea ce reflectă anxietăți străvechi legate de cine ce moștenește. Așa se întâmplă, de exemplu, cu copiii Ledei, fiica regelui Spartei. Leda pare să fi avut o fidelitate dublă și dăruiește soțului ei și lui Zeus, în același timp, patru copii. Printr-o curioasă disjuncție categorială, Elena și Pollux sunt odraslele lui Zeus, iar Castor și Clitemnestra, muritori, copiii lui Tindar. De altfel, nici faptul că doi dintre ei (sau chiar toți patru) se nasc dintr-un ou (sau două) nu e ceva ce vezi în fiecare zi.

Dragostea lui Zeus pentru Leda e responsabilă pentru câteva din cele mai bizare imagini erotice antice. Un opaiț roman de teracotă de secol 1 p.Chr., azi la München, îl arată pe Zeus, transformat în lebădă, alături de Leda, într-un moment de mare intimitate. (O scenă similară se află pe un opaiț din Dacia, aflat azi la Alba Iulia.) Pasărea, de dimensiuni mai mari decât cele omenești, are un penaj elaborat (trei-patru tipuri de pene) și ochiul cam perfid. Cu aripile deschise nervos, Zeus o primește lângă el pe Leda, care pare crispată, dar își îndreaptă fața spre lebădă. Prințesa, cu

părul prins în coc, e goală, întoarsă pe jumătate cu spatele către privitor, acoperindu-se pudic cu mâna stângă, în vreme ce cu dreapta cuprinde gâtul păsării. Artistul, puțin stângaci aici, sau doar ambivalent, sugerează mai degrabă că ea îl amenință pe Zeus, dar știm din întreaga iconografie a Ledei că mișcarea aceasta este de fapt una de tandrețe. Spre deosebire de reprezentările similare de pe alte monumente, în care Zeus o sărută cu delicatețe, aici nu e pus în scenă un sărut, ci mai degrabă o atmosferă tensionată. Caracteristic scenei este gestul lui Zeus de a-și trece un picior printre genunchii ei. În stânga lebedei este Eros, care cauționează întreprinderea dubioasă a zeului. (Pe un opaiț de la British Museum, din aceeași perioadă, el chiar o împinge pe Leda ca să o ajute.) Ceea ce pare doar un element de decor, anume un altar, are de fapt aceeași funcție: de a-l disculpa pe Zeus, oferind puterii binecuvântarea. Alături se află oul apărut din dragostea lor, a cărui concretețe teleologică contrastează cu volatilitatea procedurii.

Esențial în istoria artei romane (și încă mai mult în Renaștere) rămâne erotismul acestei imagini, prezent chiar când scena se folosește în arta funerară. Deși simplă, imaginea e dublu atractivă. Pe de-o parte, prin aventura zoofilă, pe jumătate grotescă, pe jumătate fascinantă, parțial acceptabilă cultural pentru că drumul era pregătit, în artă, de obscenitățile lui Pan și de sexualitatea deviantă a satirilor. Pe de altă parte, prin atitudinea ambiguă a reginei, care îl respinge pe Zeus (gestul pudic, picioarele strânse), dar îl și dorește (brațul pe după gâtul lebedei). Aceeași ambiguitate se află probabil la rădăcina interesului pe care îl suscită dintotdeauna statui ca Hermafroditul Borghese sau grupul statuar de la Delos al Afroditei cu Pan și Eros, în care zeița, altminteri vizibil încântată de avansurile hibridului om-țap, îl amenință pe Pan cu sandaua. Asemenea statui sunt concepute să angajeze privitorul, împotriva dorinței sale, într-o negociere ludică a identității sexuale. Revenind la iconografia Ledei, pentru a valorifica potențialul erotic al scenei, artiștii manipulează dimensiunile lebedei, care în imaginile cu filon religios rămâne mică (cerând ocrotire prințesei,

în timp ce aceasta oferă un sacrificiu), dar în scenele mai târzii, erotice, devine mai mare decât prințesa. Tema acestei legături primejdioase apare și în sculptură, unde Leda este, tipologic, o Afrodită, iar accentul nu pare să cadă pe actul amoros, ci pe manevra preliminară a seducției.

Caracterul erotic e mai puțin apăsat, dar nu absent în imaginile în care Zeus îndrăgostit, sub forma unui taur alb și blând, o răpește pe Europa (cu care va avea trei copii). În artă acest taur pare uneori că o atacă pe Europa, deși alteori ea îi oferă ghirlande de flori. Pe un *kratér* apulian clasic târziu, animalul e, în mod excepțional, un fel de miel mare și stângaci, mai mic decât ea, pe care Europa îl mângâie ca și cum l-ar compătimi pentru caraghiosul lui vicleșug. Când o vedem călărind, prințesa cretană e aproape întotdeauna în arta antică cu ambele picioare de aceeași parte a animalului, un clișeu al neajutorării. Așa apare ea pe o metopă arhaică a unui templu din Selinunt, în care taurul tropăie peste marea cu delfini. Europa îi atinge acolo spatele cu o mână, liniștindu-l, iar cu cealaltă se ține de un corn al lui (în alte scene îl mai ține și de coadă). Sculptorul acesta e unul din puținii care evită greșeala de a-i da taurului ochi ridicoli de om. Artiștii o dezgolesc treptat pe prințesă, nici unul din ei mai priceput decât matematizantul autor al unei cupe clasice din Apulia, care îi arată sânul perfect rotund, precum cercul proverbial al lui Giotto. Un alt taur foarte reușit apare pe un *kratér* clasic târziu de la Paestum, semnat de Asteas, azi în Atlanta. În mod excepțional, pictorul redă corpul taurului în *trompe-l'œil*, folosind nu doar contur, ci și umbre. Europa călărește perfect calmă, aranjându-și voalul de mireasă.

În arta romană târzie, mitul Europei e foarte popular în Africa de Nord. Pe un mozaic de la Cuicul (azi Djémila, în Algeria), Europa îi oferă taurului-Zeus ca nutreț un coș de flori, la care el întoarce capul stupefiat spre privitor, luându-l de martor pentru acest afront. Sigur că imaginile frontale, foarte rare, sunt mai dificil de realizat decât cele din profil, deci mozaicarul poate să nu fi avut nici o intenție burlescă – dar nici n-a

corectat ceea ce trebuie să i se fi părut și lui o expresie de un fantastic comic reținut. Un alt mozaic, tot de secol 4 p.Chr. și tot din Algeria de azi, descoperă un registru cu totul diferit, cel al lunii de miere, și îl folosește energic. Europa e complet goală – o raritate în scena asta – și, întreprinzătoare, trage puternic capul taurului pe spate spre ea, ca să-l poată săruta. Deoarece taurul traversează marea spre Creta, sub copitele lui înoată delfini. Aerosolii îi bănuim.

O ajustare a metodelor de seducție devine necesară atunci când obiectul pasiunii, prințesa Danae, este încuiată într-o cameră de bronz. Zeus găsește soluția, dovedind și o bună pregătire de instalator: va pătrunde în ademenitorul subsol folosind binecunoscutele proprietăți de percolare ale ploii de aur. E clar că tehnicienii angajați de regele din Argos ca să pună la punct acest ascunziș pentru fiica sa nu fuseseră capabili să creeze un buncăr etanș. Dragostea dintre Danae și Zeus în această formă lichidă de agregare apare în descoperiri arheologice abia din epoca clasică încolo. Ploaia de aur se derobează, evident, oricăror reprezentări sculpturale, dar nici pictura pe vase nu are opțiuni confortabile. Indiferent care sunt rezolvările iconografice găsite, ele au de obicei o încărcătură sexuală pe cât de frapantă, pe atât de dubioasă. De cele mai multe ori picăturile sunt de fapt nu doar mici tușe albe, ci sunt marcate în relief printr-o argilă mult mai densă. Prințesa încearcă să prindă ploaia în veșmântul ei, ridicat în față sau deasupra capului, ceea ce oferă artistului prilejul onorabil de o dezgoli de la brâu în sus. Picăturile arată adesea ca și cum cineva ar fi aruncat un pumn de monede asupra prințesei. Ele îi cad în poală, pe pântece sau pe piept, așa cum se vede nu doar pe vase, ci și într-un mozaic roman de la Cartagina. Dacă nu știi despre ce e vorba, ai nevoie de câteva momente ca să te dezmeticești. Una e să spui povestea unei tinere îmbrățișate de o ploaie de aur, și alta să transpui cuvintele astea în imagini, cu limitările tehnice ale picturii cu emulsie de argilă sau ale lucrului cu cubulețe de piatră (teserele mozaicului). Pe multe vase, Danae nu apare întinsă pe pat, ci așezată, lăsându-se pe spate mai mult sau mai puțin languros.

Pe o gemă datată în epoca clasică târzie, azi la Ermitaj, asistăm la un moment de revistă pentru bărbați, în care prinderea suspensiei coloidale de aur în mantie este doar o șmecherie pentru expunerea teatrală a corpului unei Danae ce privește extatic în sus, cu gura întredeschisă. Arta romană vine cu o regie nouă, în care ploaia e turnată de fapt de Eros/Cupidon dintr-o amforă. La Pompei, loc în care Danae apare în cinci fresce diferite, găsim o asemenea pictură din secolul 1 p.Chr., în care Zeus își manifestă mai apăsat prezența – prin fulgere. În ansamblu, în arta veche scena ploii de aur pare că trimitea direct la intimitatea sexuală dintre un bărbat și o femeie și că nașterea lui Perseu din această uniune, conform mitului, conta mai puțin. O singură dată în Antichitate apare alături de Danae și zeul mesager Hermes, evident venit să-i facă prințesei instructajul referitor la ce urmează să se întâmple – să nu se sperie, dar o va prinde ploaia așa de tare, că va rămâne însărcinată.

*2. Dioscurii și fiicele lui Leucip*

Episodul amoros prin excelență din biografia mitică a Dioscurilor (Castor și Polydeukes, sau Pollux în latină) este răpirea fiicelor regelui Leucip din Messenia (în Pelopones). Pe de-o parte, pentru că de data asta artiștii vizuali nu numai că nu se feresc de episodul erotic pe care altminteri insistă sursele scrise, ci îi dau chiar mai multă importanță decât acolo. Pe de altă parte, pentru că povestea are o posteritate renascentistă și modernă mai substanțială decât profilul ei antic (la fel se întâmplă cu Zeus și Leda). Această răpire nu presupune însă în arta antică, spre deosebire de cea de mai târziu, nici o violență. Foarte rar se întâmplă ca una din femei să fie, de exemplu, prinsă de păr. Ele nu se opun niciodată, și, pe majoritatea vaselor, stau confortabil și cuminte în carul răpitorului. Pe un *lékythos* apulian, una din Leucipide, așezată în carul cu cai splendizi (meritul pictorului, nu al Dioscurilor), ridică brațul încântată: ce repede merge! E posibil ca gestul să țină doar de mândria iminentei nunți, în orice caz, seducția a avut loc mai pașnic decât la Rubens. Episodul pare a fi fost un fel

de furt ritual al miresei, care în alte locuri din Pelopones era chiar tradițional, de exemplu la Sparta, patria Dioscurilor, și în care ideea centrală nu era nici pe departe ostilitatea între vecini. (Sigur că animozitățile istorice între vecini nu lipsesc din aproape nici o regiune, și sunt de obicei mai puternice între orășele despărțite de trei dealuri decât între aceste orășele și imperiile de la răsărit sau apus.) Cea mai interesantă piesă, pentru mine, e un mic yo-yo atenian clasic, probabil o jucărie, dar putem să-i zicem, descriptiv, un vas-bobină. Aici, Castor și Pollux au luat fiecare în carul lui câte o fiică elegant voalată a regelui. Nici unul din cele două care nu este destul de încăpător pentru două persoane, și toată lumea – și fratele muritor, și cel divin – pare să se distreze teribil, precum copiii la săniuș. Vasul e pictat rapid, impresionist. Există aici o naivitate a plăcerii erotice care contrastează cu înțelegerea în cheie funerară a Dioscurilor în arta romană și chiar cea creștină. Tocmai acest contrast face, retrospectiv, scena mai vie, iar nu un simplu șablon, ca multe alte produse artistice, mai realizate tehnic, ale vremii.

*3. Pandora și Epimeteu*

Figura Pandorei pare să-i fi făcut pe greci să simtă că îi strânge rău de tot cravata la gât – dacă ar fi purtat cravate. Pandora nu este doar cea care, așa cum spune numele, dă totul; este și cea care ia. Natura sa paradoxală ni se impune încă de la început. Ea este un fel de golem făcut de Hefaistos și lansat în lume cu scopul de a răzbuna furtul focului de către Prometeu, în care scop trebuie mai întâi și mai întâi să fie luată de nevastă de către Epimeteu, fratele său. De obicei, atât în miturile grecilor, cât și în arta lor, femeia este înhățată de bărbat, prinsă, furată, răpită. Însă pe o amforă clasică, aflată azi la Londra, Pandora se ivește din pământ și întinde ea mâna ca să-l apuce de încheietură pe Epimeteu, viitorul ei soț. Privitorul știe că acesta, mai tânăr (pe vas e imberb), un meșteșugar, a fost mai vulnerabil la farmecul insidios al Pandorei. Pe partea cealaltă a vasului, un Prometeu bărbos se uită sceptic la ceea ce pare a fi singura matrioșkă din

arta greacă (în unele surse antice, Prometeu chiar se combină cu Pandora). Matrioşka nu poate fi decât Speranța, arătată de un pictor cu o mână nu prea sigură ca un fel de popică terminată cu un cap omenesc, pentru că într-adevăr numai capul ei iese din vasul de provizii. Termenul folosit de sursele greceşti ale mitului pentru recipientul adus de Pandora ca dar de nuntă este invariabil *píthos*, un chiup de dimensiuni foarte mari. O „cutie" a Pandorei nu există înainte de Renaștere, când *píthos* devine, datorită unei confuzii făcute de Erasmus din Rotterdam cu cutiuța deschisă de Psyche într-un alt mit, o delicată *pyxís*. În orice caz, popica aceasta din fața unui Prometeu îmbufnat este singurul lucru bun care rămâne omului, după ce din vasul Pandorei s-au revărsat toate relele lumii. Așa, cel puțin, merg lucrurile la Hesiod; la alți autori, ca Babrios, lucrurile stau pe dos, adică în cutie se află toate lucrurile bune, care scapă omului când Epimeteu deschide vasul. Într-o altă scenă, pe un *kratér* arhaic azi la Oxford, Epimeteu o salută pe Pandora, care iese doar pe jumătate din pământ, cu coroană de mireasă și voal, înălțând ea însăși ambele brațe spre el cu o încredere totală în viitor. El s-ar părea că nu e la fel de optimist, pentru că în mâna dreaptă ține un uriaș ciocan, o vrednică ustensilă îndeobște absentă din scena în care te îndrăgostești nebunește. Deasupra Pandorei zboară Eros, având în mâini o cordeluță care sugerează natura rituală și sărbătorească a scenei. Știind din mit consecințele acestei nunți, n-ai cum să nu consideri această bucurie festivă a lui Eros ca absolut caracteristică în stupiditatea ei.

Pandora are o presă proastă în Grecia antică. Fabricată de Hefaistos ca simplă înfăţişare, goală pe dinăuntru, ea este deci înșelătoare și lipsită de substanță. Artiștii greci par să fi folosit figura ei mai ales în decorația monumentelor publice, iar motivul pentru prezența ei acolo poate fi chiar dorința de a justifica vizual excluderea politică a femeilor de către bărbați. Dragostea dintre Pandora și Epimeteu are într-adevăr niște repercusiuni sociale care nu prea se regăsesc în amorurile frivole din mitologia greacă. Faptul că Fidias însuși o include în arta sa în epoca lui

Pericle pare a fi un avertisment referitor la derapajele posibile chiar într-un secol al rațiunii.

*4. Orfeu și Euridice*

Orfeu e, de fapt, un erou, sau un anti-erou. Vorbesc însă aici despre el pentru că nici unul din ceilalți eroi, chiar când i se ridică temple, nu are un loc central într-o religie. Însă Orfeu, fiu de rege trac, un hibrid apolinic-dionisiac important pentru filozofii greci și, mai târziu, pentru teologii creștini, este la originea unei religii de mistere. E drept că în secta orfică el nu este cel adorat, ci doar un profet. Dar să coborâm puțin în biografia amoroasă a acestui profet. Lui Orfeu i se întâmplă un fapt divers cu profunde implicații soteriologice: iubita sa Euridice e mușcată de un șarpe chiar în ziua nunții. Mitul evită astfel, poate, o căsnicie banală și plină de reproșuri cu nimfa tracă, o căsnicie care cu greu ar fi putut să devină proverbială, așa cum a devenit dragostea lor. Orfeu coboară după iubita pierdută în lumea de dincolo, îmbunează cu muzica sa atât Furiile, cât și pe Caron şi pe Cerber şi îi convinge pe Hades şi Persefona, înduioşaţi, să-i înapoieze soția. (Scena acestei negocieri apare doar pe vasele pictate în coloniile grecești din Italia, unde frapant este cum Cerberul își întoarce atent cele trei capete și ascultă muzica.) Condiţia pusă de Hades este ca Orfeu să nu privească în urmă cât o conduce pe drumul de întoarcere; făcând totuși asta, el o pierde pentru a doua oară – și pentru totdeauna. Urmez mitul din sursele latine, pentru că în cele grecești se manifestă niște tensiuni pe care nu le mai putem reconstitui, și care duc la tot felul de aparente incoerențe. De pildă, în *Banchetul* lui Platon, lui Orfeu i se arată în infern doar o imagine, iar nu soția sa vie. Să fie aici o contaminare cu mitul peșterii, din *Republica* scrisă în aceiași ani? În orice caz, motivul privirii înapoi, precum soţia lui Lot fugind din Sodoma, este cheia de boltă a mitului. Lucrurile par a sta cam așa: Orfeu o salvează pe Euridice prin arta lui, și atâta timp cât rămâne artist totul e OK. Dacă, înainte de a fi părăsit lumea de dincolo, el redevine bărbat, şi natura sa se manifestă în emoţie erotică, atunci o pierde din nou. (Parodic,

inadecvarea ar fi putut funcționa și invers – Orfeu să-și fi continuat drumul fredonând ceva, fără ca măcar să-i treacă prin cap să se uite în urmă, de unde venea Euridice grăbită și iubitoare, și chiar odată ieșiți din lumea de dincolo dorința lui cea mare să fie nu să-și îmbrățișeze soția, ci să improvizeze la liră.)

Tragediile pot fi reprezentate discret în artă sau, dimpotrivă, cu surle și trâmbițe. Remarcabil prin patosul reţinut, semnul din toate timpurile al talentului, este un relief atic clasic al celor doi îndrăgostiți, ce decora poate Altarul celor Doisprezece Zei din Agora ateniană. Relieful nu s-a păstrat decât în còpii de epocă romană. Una din ele, de la Luvru, indică, greșit, într-o inscripție numele celor doi drept Antiopa și Amphion, dovadă că uneori chiar și în Antichitate era dificil să recunoști la ce mit anume se referă o reprezentare a doi îndrăgostiți. Pe copia de la Napoli, inscripția, scrisă (magic?) de la dreapta la stânga, dă numele lui Orfeu în dreptul personajului cu liră și bonetă ascuțită care îl identifică drept non-grec. Acolo, după ce Orfeu s-a întors să vadă dacă Euridice îl urmează, Hermes o prinde pe nefericită de încheietură pentru a o purta înapoi în Infern. E un gest despre care a venit deja vorba mai sus și care exprimă în arta greacă posesiunea sau impunerea voinței. Ne-am putea gândi și că Hermes îi aduce lui Orfeu doar o imagine a soției sale (ca la Platon), iar cântăreţul, absorbit de iluzia sa, îndepărtează voalul de pe faţa aplecată spre el. Hermes se află la stânga, cu pălăria de călător (*pétasos*) lăsată pe ceafă. Euridice, cu peplu, în centru, privind tristă sau stânjenită în jos pentru că știe că urmează să plece, pune mâna pe umărul soțului ca să-l consoleze, iar piciorul ei drept deja se întoarce în direcția opusă.

Ce păcat că nici imnurile orfice, nici alte texte asociate acestei religii de mistere nu ne vorbesc despre Euridice. Micile tăblițe de aur, extrem de subțiri (*lamellae*), găsite uneori în mormintele „orficilor“ par și ele să se limiteze la a da instrucțiuni, adesea obscure, pe care defunctul trebuie să le urmeze pentru a se alătura celorlalți inițiați. Poate că dragostea pentru Euridice și aducerea ei înapoi din tărâmul morților fac parte din fundamentele implicite ale teozofiei orfice.

Dar nu te poți împiedica să te gândești că în mormântul unui inițiat se va găsi cândva un papirus care va avea câteva cuvinte de spus și despre Euridice, cu „învierea“ ei ratată. Un asemenea papirus ar fi putut fi cel găsit la Mangalia în 1959, din păcate indescifrabil, afară de câteva litere individuale, mici cât bobul de mei. Fiind extraordinar de timpuriu, din a doua jumătate a secolului 4 a.Chr., el ar fi fost și cea mai veche cărticică europeană, alături de papirusul (tot orfic) găsit doar câțiva ani mai târziu la Derveni (lângă Salonic). Papirusul callatian, singurul din colțul nostru de Europă, a fost trimis în pripă la ruși pentru restaurare și recuperat abia acum câțiva ani. Decedatul poate să fi aparținut unei asociații înscrise într-o mișcare dionisiacă, bine reprezentată la Callatis. Mai probabil era însă un orfic, dacă ne gândim că papirusul a fost găsit lângă oasele mâinii drepte a celui înmormântat și dacă putem vedea în cojile de ouă găsite în mai multe locuri un substitut ritual al oului orfic din care se ivește întregul cosmos. Nu ar fi deloc ceva implauzibil în spațiul pontic, date fiind descoperirile de la Olbia, din Ucraina, unde tăblițe antice, de os de data asta, îi pomenesc pe „orficii“ din oraș. Posibilitatea ca Euridice să fi fost menționată în papirusul de la Mangalia nu e, bineînțeles, decât o speculație. Mult mai probabil este că acolo doar se reluau textele de pe *lamellae*, așa cum se întâmplă și pe papirusul aristocratului macedonean menționat mai sus, găsit în resturile rugului funerar de la Derveni.

Ca să revin la artă, dragostea dintre cei doi nu are nici pe departe popularitatea scenei morții lui Orfeu. Arta ateniană clasică, de pildă, nu e interesată, din biografia sa, practic decât de această scenă, iar tendința rămâne aceeași în toată Antichitatea. Orfeu este ucis de femei înarmate cu sulițe, săbii sau seceri, temă raționalizată de Ovidiu drept o consecință a faptului că Orfeu a uitat-o prea repede pe Euridice și a devenit apoi misogin și homosexual. Pe multe vase, scena violentă a omorului este centrată pe lira cu care Orfeu, reprezentat tânăr și efeminat, pare să se apere, deși este apucat de păr, călcat în picioare, însângerat. Sau poate că, în loc să se apere, el doar încearcă să-și

protejeze instrumentul, cel cu care și-a salvat cândva soția. Pare o scenă de dragoste profund distorsionată, în care Orfeu moare ucis de toate cele pe care le-a pierdut când a pierdut-o pe Euridice.

*5. Afrodita și Adonis*

Încă două cupluri și gata. Mai întâi unul, cum se spune despre invitatul cel mai plictisitor, care nu putea să lipsească. Cuplul etalon al frumuseții, Afrodita și Adonis, e un fel de Brad Pitt și Angelina Jolie al presei mitologice de scandal, sau de Ryan Gosling și Rachel McAdams – inutil să căutăm comparația ideală. Poate firesc, povestea lor de dragoste are intrigă zero, se știe doar că Afrodita îl iubește pe Adonis, și episodul principal al relației lor este moartea tânărului. Sau Johnny Depp și Kate Moss. Ca și în cazul multor altor cupluri, această dragoste mitologică pare să fie cel mai adesea reprezentată pur și simplu sub forma a doi indivizi uitându-se unul la altul și atât. Așa se întâmplă pe o *oinochóe* clasică din Kerci, Crimeea, unde ea îl privește înclinând capul cu o dragoste maternă. Un element în plus apare pe un *lékythos* clasic, azi la Luvru: lui Adonis gol, care cântă la liră, Eros îi aduce o tipsie cu mere. El însă are ochi numai pentru Afrodita, care face gestul numit de istoricii de artă *anakálypsis*. E un gest pe jumătate stângaci, pe jumătate afectat, prin care, în arta greacă, o femeie își ridică discret voalul de pe față, sau doar prinde între degete acest voal ori un pliu al mantiei jucându-se cu ele. O dezvăluire erotică gata de a fi suprimată de pudoare, care face un pas delicat înainte spre personalizarea în artă a acestei relații ce pare atât de nesubstanțială în mit. Gesturi similare fac, dintre cele discutate mai sus, Elena când e prinsă de Menelau, Europa pe taur și Iole la întâlnirea cu Heracle.

Ceva mai mult ne oferă o farfurie de argint, azi la Paris, produsă la mai mult de o mie de ani după cele două vase de mai sus. Imaginea datează deci din plină epocă creștină, când ne-am aștepta să vedem altceva decât pe Afrodita oferindu-i o floare lui Adonis. Tânărul, care tocmai se sprijină foarte întreprinzător în lance, nu știe cum să reacționeze. S-a presupus că

floarea ar fi anemona în care Adonis va fi transformat, cel puțin în redactarea ovidiană a mitului, și, mai puțin convingător, că pictorul vasului ar fi fost de fapt o femeie, care a avut ideea ca Afrodita să-i dăruiască flori lui Adonis. (Că veni vorba: dintre olarii și pictorii greci a căror semnătură se păstrează pe vasele antice, cel mult trei au nume care pot fi și masculine și feminine, printre care și unul – Douris – de un talent excepțional. Despre doi alți pictori, identificați, cum spuneam, după stil și botezați convențional „Eretria Painter“ și „Washing Painter“, s-a susținut recent că erau femei. În total, asta ar însemna că aproximativ 0,2% din vasele grecești erau făcute de femei.)

Despre povestea noastră mai știm că, deși avertizat de Afrodita să nu vâneze niciodată, Adonis pornește împreună cu alți eroi să omoare celebrul mistreț din Calydon, care însă îl ucide. Alegerea este ce-i drept dificilă, între o nouă după-amiază cu Afrodita și o vânătoare de mistreți cu riscul vieții. Poate ca să ne contrazică, pe un *kratér* etrusc clasic târziu, azi la Villa Giulia, la vederea mistrețului Adonis se aruncă înspăimântat în brațele zeiței. În general însă, se pare că pictorii fac un efort să-l reprezinte pe Adonis cât mai chipeș cu putință, rezultatul fiind de câteva ori imperceptibil parodic. Că relația lor presupunea nu doar amor, ci și parteneriat pare să se vadă pe un *lékythos* din Corint, tot clasic târziu, unde, cu Eros alături, Adonis și Afrodita, atacați de mistreț, azvârl în el cu oale (și încă mari, de tip *hydría*). Această scenă remarcabilă e de comparat cu cea în care Andromeda și Perseu dau cu pietre în monstrul marin. Dacă asta nu e dragoste, atunci ce e? (Personajul feminin de pe vasul corintian a fost interpretat de un istoric ca o nimfă oarecare mai degrabă decât Afrodita. Un istoric care nu îndrăznește să creadă!) Adonis rămâne, în mitologie, un fel de erou sentimental al plantelor aromate, cu o frumusețe a cărei atracție are resorturi orientale și grecești, încă insuficient distinse. Oricum, scena poate fi legată de plantele crescute de curtezane, în ghivece sparte, improvizate, pentru sărbătorirea festivalului Adonia, dedicat practic cuplurilor necăsătorite, fără copii și fără angajamente. Jumătăți

de amfore și alte vase mai pretențioase refolosite ca ghivece au fost găsite prin multe grădini antice de arheologi, a căror activitate de răscolire e de comparat cu a mistrețului incriminat.

*6. Eros și Psyche*

Pentru fiul Afroditei, Eros, ar fi absurd să avem prea mult respect, dat fiind că figura lui ne e familiară în forma grăsună, elenistic-barocă (*putto*/amoraș), iar giumbușlucurile lui și fața lui bucălată, cu stupida ei veselie, nu mai prind în blazarea postmodernă. Dar el are și alte fețe în Grecia arhaică și clasică. Prezența lui stereotipă în scene de gen nu ne interesează aici. În acele scene, fiul Afroditei apare ca un fel de accesoriu care ștampilează nenumărate dosare de cuplu. Dragostea asta e de obicei greu de materializat pentru privitor altfel decât printr-un mic Eros de rigoare în cadru, dat fiind că, în arta antică, un bărbat și o femeie îndrăgostiți nu prea se țin de mână, iar de sărutat, nici atât. (Pe vasele grecești, sărutul e un comportament mai frecvent întâlnit la cuplurile masculine, între satiri și nimfe sau între bărbați și curtezanele lor.) Uneori însă, Eros apare ca un adult (gol, înaripat) alături de Afrodita, care chiar, pe un relief de pe o *hydría* de bronz clasică târzie, azi în Atlanta, îl cuprinde pe după umeri în vreme ce cu cealaltă mână își atinge vălul de mireasă. Dacă artistul vrea să spună că ne-o prezintă pe Afrodita îndrăgostită, nu era mai simplu să ne-o arate alături de Adonis sau Ares? În orice caz, fragmente de giulgiu au fost găsite în acest vas, ceea ce sugerează că tema cuplului tautologic Afrodita–Eros era potrivită și pentru o utilizare funerară.

E clar deci că iconografia lui Eros nu e doar rozalie și dulceagă, ci ascunde și teme mai sobre. O compoziție care nu cred că apare pe mai mult de zece obiecte din toată Antichitatea este cea numită *erotostasía*, cântărirea Eroșilor (corect ar fi, la plural, Erotes, dar să nu ne complicăm). Afrodita ni se înfățișează ținând o balanță pe talerele căreia se află câte un mic Eros. Balanța nu rămâne echilibrată, deși cei doi par, pentru ochiul nostru nepriceput, identici (și niciodată grăsuți). Pe lângă aceste trei personaje mai

apar uneori și altele, ca de pildă un al treilea Eros, care o încoronează pe Afrodita (în cazul acesta și ceilalți doi țin coroane) sau se ghemuiește la picioarele ei. Altădată un bărbat urmărește angoasat procedura, sau lângă o Afrodită somnoroasă ca un medic de gardă se înfățișează Hermes însuși (ca să transmită apoi cuiva rezultatul cântăririi?). Pe un mozaic de la Assos, de la începutul epocii elenistice (făcut nu din tesere cubice, ci din pietricele de râu), o femeie așază un Eros pe talerul balanței, la capătul celălalt fiind o greutate, sprijinită de un alt Eros. Dacă am fi avut și ceva texte păstrate despre această cântărire a Eroșilor, am fi știut care era sensul ei pentru greci. Ipoteze există totuși. Poate că Afrodita pune în balanță diferite aspecte ale dragostei, de pildă Eros, pasiunea cu „de toate“, și Himeros, dorința strict sexuală. Poate comparația are de fapt loc între Eros, dragostea pe care o simți doar tu pentru celălalt, și Anteros, dragostea împărtășită de celălalt. Afrodita devine în felul ăsta un soi de combinație de ghicitoare și cadiu (ce-i drept, în scenele astea zeița e mai rar așezată), care hotărăște dacă iubești mai mult decât te iubește celălalt, sau dacă ești iubit din suflet ori pentru trupul tău. Problematica acestor distincții revine mai acut în tema iconografică a războiului Eroșilor, care apare încă din epoca clasică. Doi Eroși se iau la trântă în prezența miresei pe o cutiuță cilindrică pentru bijuterii, o *pyxís* atică; o cercetătoare germană a sugerat că această trântă reprezintă sentimentele contradictorii ale miresei. Motivul continuă în epoca clasică târzie (o *pelíke* apuliană unde doi Eroși efebi se bat în fața unei femei, iar un al treilea Eros înaripat suge la sânul Afroditei) și nu dispare nici în epoca romană (pe un mozaic din Thasos). E posibil însă ca războiul Eroșilor să reprezinte de fapt lupta între dragostea care te face fericit și cea care te distruge. Tocmai la asta s-ar putea să se refere un Eros monstruos de pe un inel de bronz, clasic târziu, azi la Boston, unde el apare ca un fel de centaur cu corp de câine; în alte reprezentări, picioarele lui se termină cu ace de scorpion, sau îl vedem ca arcaș-scorpion, sau, pe niște cercei de aur, cu coarne de Pan. Nu avem de ce să presupunem că

această idee a naturii duale a lui Eros ar fi de sorginte sofistă, ea fiind la mintea cocoșului și de altfel bine reprezentată atât în poezia lirică, cât și în teatrul lui Euripide (*Medeea*). Nici ideea unui Eros războinic nu trebuie să ne surprindă. Eros era, la urma urmei, fiul Afroditei cu Ares. Știm că scutul lui Alcibiade era decorat cu un Eros cu trăsnetul în mână ca Zeus, și, deși scutul nu s-a păstrat, alte reprezentări similare reamintesc că Eros se trage de fapt din Afrodita, care ea însăși are, la origine, un caracter parțial războinic, abia recent recuperat în cercetare.

Întorcându-ne la tema principală a cântăririi Eroșilor, poate că interpretarea cea mai generoasă a motivului erotostasiei, având în vedere că jumătate din scenele de acest tip apar pe inele de aur, ar fi că e vorba de sentimentele dintre soți. Cine iubește mai mult? Uneori pare să existe o explicație mitologică alternativă sau complementară, ca în cazul unei *hydría* clasice târzii din Campania, unde Afrodita care cântărește Eroși are în față, pe o măsuță, un ou. Legătura dintre erotostasie și oul orfic sau oul Ledei, din care se naște Elena, rămâne însă deocamdată neclară.

O interpretare mai legalistă sugerează o origine eroică-funerară a motivului. Scena amintește într-adevăr de o asemenea cântărire descrisă de Homer, la care Eros nu participă. Acolo, pe talere sunt puse două spirite ale morții (Keres) corespunzând fiecăruia din cei doi eroi, pentru a afla cine va învinge și cine va fi ucis (în *Iliada* avem deci de a face cu o *kerostasía*). Pe unele vase care ilustrează înfruntarea dintre Ahile și Hector din *Iliada*, sorții celor doi, cântărite de Zeus, sunt înfățișate fiecare sub forma unui *eídolon* (un fel de dublu spiritual, să-l numim abuziv un fel de fantomă), probabil inspirația venind din felul cum erau arătate aceste scene în reprezentațiile teatrale. Nu numai că aceste replici ectoplasmice sunt, ca și Eros de mai târziu, înaripate, dar sunt și miniaturale. Asta ar explica de ce și Eros apare în scena cântăririi ca o mică păpușă, în vreme ce pe vase el e altminteri reprezentat ca un tânăr sau copil cu proporții firești față de celelalte persoane. Un vas interesant de la

începutul epocii clasice, azi la Boston, este un *stámnos* (probabil tot un vas de amestecat, dar și pentru provizii, dat fiind capacul). Acolo, această cântărire o face tocmai Hermes, cel care discută cu Afrodita pe vasul cu Eroșii descris ceva mai sus. Una peste alta, verdictul prin cântărire circula deja în artă în momentul punerii în balanță a Eroșilor la sfârșitul epocii lui Pericle, și este deci posibil ca motivul erotostasiei să fie o formă de psihostasie dezeroizată: o temă homerică, a bravurii și a destinului, reșapată, în vremuri mai puțin eroice, pentru anxietățile erotice.

Rămâne o întrebare importantă: dragostea pe care o întruchipează Eros în artă este heterosexuală, sau homosexuală? Până la începutul secolului 5 a.Chr., adică până în zorii epocii clasice, Eros simbolizează în general dragostea homosexuală. Partenerii sunt *erastés*, adultul îndrăgostit care curtează, și *erómenos*, efebul, obiectul dorinței, care iubește cu o dragoste prietenească. Când îi reprezintă pe cei doi, artistul n-o aduce în scenă pe Afrodita, a cărei jurisdicție nu prea se întinde aici. O scenă interesantă este cea de pe o cupă de la Berlin (datată 490–480 a.Chr.), unde Eros, cu un brici în mână, urmărește în zbor un adolescent, pentru a-i tăia prima barbă, patronând deci trecerea lui, prin maturizare, din categoria *erómenos* în categoria *erastés*. Odată cu schimbările de mentalitate din vremea lui Pericle, la mijlocul secolului 5, Eros devine democrat, pentru că prestigiul iubirii homosexuale încetează să mai fie dominant (fără să fie neapărat dominat, cum o ilustrează scutul lui Alcibiade de mai sus). Cum toate erotostasiile noastre sunt din această perioadă sau mai târzii, poate fi deci vorba de ambele. Remarcăm că niciodată într-o asemenea scenă de cântărire partenerii nu sunt amândoi de față, ci doar unul sau nici unul. Punerea în balanță a celor două păpuși ale dragostei rămâne până azi o operațiune misterioasă, care ține de o patologie a sentimentelor sau de o formă semi-legitimă de divinație de tip mă iubește–nu mă iubește.

Eros ar fi fost mai puțin credibil ca dispecer al situațiilor amoroase în artă dacă n-ar fi avut în CV propriile experiențe tematice. Episodul cel mai

cunoscut rămâne relația lui cu Psyche, întruchipare mitologică a sufletului. Pentru aceste diafane chestiuni, sursa antică principală e *Măgarul de aur*, adaptat în epoca romană de Apuleius după un original grec. Relația lui Eros cu Psyche, o s-o spun de la început, e responsabilă pentru o bună parte din săruturile din arta greacă, altminteri zgârcită – din motive filozofice, grafice etc. – în a marca iubirea dintre două personaje prin atingerea buzelor lor. Chiar dacă în multe din aceste scene cei doi sunt caraghioși, bătrâni sau urâți (și, uneori, chiar în contexte pornografice), nu se poate contesta că pentru ei s-a făcut mereu excepție de la această discriminare a sărutului în arta greacă.

Povestea lui Eros și Psyche este un basm *à la grecque*. Pentru că Afrodita fusese ofensată de frumusețea fetei, lui Eros nu i se permite s-o viziteze pe aleasa lui decât noaptea, iar ea nu are voie să-i vadă chipul. Un desen rar, în cerneală, făcut cu o grabă expertă pe un papirus de secol 1 p.Chr. găsit la Oxyrhynchos, arată momentul în care Psyche îl privește pentru prima oară pe Eros întins în pat cu aripile ciufulite. Ceea ce ea ține în mână este probabil opaițul din care o picătură de ulei încins cade pe umărul tânărului, care va fugi pentru totdeauna. Mai exact preț de câteva pagini, până când dragostea învinge. Ca să ispășească, Psyche va trece prin diferite ordalii, unele inventate la repezeală de o Afrodită lipsită de fairplay. De pildă i se cere să aducă din lumea de dincolo, într-o cutie, un strop din frumusețea soției lui Hades, Persefona, și, de parcă asta nu era suficient de trudnic, i se impune și să-și învingă curiozitatea și să nu deschidă cutiuța pe drum pentru a vedea ce se află în ea. Încercările astea fac ca Eros și Psyche să fie, cred, cuplul erotic cel mai adesea surprins în plină criză în toată arta antică. Există nenumărate vase și mozaicuri în care Eros trage cu săgeata în Psyche, o arde cu o torță, îi leagă mâinile sau îi varsă în cap ceva fierbinte dintr-un ulcior. Se cunosc însă și reprezentări, de obicei târzii, în care este rândul lui Psyche să-l chinuie pe Eros, să-i lege mâinile la spate, să-i dea foc tolbei cu săgeți sau, ca pe

o cupă de argint de secol 3 p.Chr., să-i înfigă impasibilă în coaste o făclie. (Această voioasă cupă se află nicăieri altundeva decât la Muzeul de Istorie a Cazacilor de pe Don din Novocerkassk.) Mesajul acestor scene neașteptat de dure ne scapă întru câtva. Poate că, în loc să reflecte mitul, ele vorbesc, fără nici un fel de fasoane, despre ceea ce pătimește omul când e îndrăgostit. Oricum ar fi, abordarea asta iconografică pare filtrată prin ceva literatură hermetică sau neoplatoniciană.

Portretele de cuplu, exceptând sărutul standardizat în scene de gen de obicei rudimentare, de care vorbeam mai sus, păstrează o inocență fără de care acest episod mitic ar deveni derizoriu. Pe un sarcofag de copil, aflat azi la Karlsruhe și datând din secolul 3 p.Chr., Psyche, cu caracteristicele aripi de fluture, atinge cu mâna bărbia lui Eros. E o scenă din care emoția n-a fost evacuată, chiar dacă figura lui Eros, în loc să rămână copilăroasă ca a lui Psyche, a devenit o moacă de birocrat matur. La capătul opus se află două portrete însuflețite de un bizar entuziasm. Într-un mozaic roman de pe la 300 p.Chr., din Antakya, conceput de un artist cu o bogată experiență de viață, Eros/Amor este tras într-o barcă de două Psyche goale care înoată, iar barca însăși e alcătuită din perechile lor de aripi împreunate. Alteori (ca pe o camee de sticlă de la Londra) cei doi, în situație de parteneriat, sunt înhămați la un car în care se află Afrodita și Adonis. Ideea originală a unei podoabe care să-i reprezinte pe fiu și iubita lui transportând-o pe mamă cu iubitul ei nu poate să-i fi venit decât unui artist care nu mai avea, cred, nimic de pierdut.

Copilul din Antichitatea greacă intra în contact cu miturile căscând ochii la vase pictate și ascultând povești extrase din Homer și Hesiod. Cu siguranță și în mintea adultului iubirile eroilor și zeilor din miturile grecești vor fi avut în bună măsură corpul pe care li l-au dat spectacolele nespus de impresionante văzute în teatre. Aceste spectacole, cred, au fost de altfel cele care au stabilit adesea direcțiile și mòdele pe care le urma arta figurativă domestică, de la vesela de *sympósion* la decorația cutiuțelor de farduri și a

jilțurilor, dar și în cea publică, de la statuarie la frizele de sus de pe antablamentul templelor. Arta figurativă extinde sau corectează fără inhibiții poveștile de dragoste din mit. Ea reprezintă un senzațional corpus de dovezi tangibile – deși adesea reformulate ideologic – legate de felul în care cei vechi visau la amor, sau se trezeau suferind după el.

# 6. Adam + Eva = LOVE. Preistorie, paradis și perspective paleocreștine

În arta catacombelor, povestea lui Adam și a Evei nu e cine știe ce mare desfășurare de întâlniri amoroase. Presupun că nici pentru majoritatea cititorilor de azi ai Bibliei ingredientele principale ale poveștii celor doi nu sunt sentimentele, ci păcatul și consecințele lui. La fel era și în primele secole creștine. Descoperirile arheologice de fresce din catacombe sau de sarcofage creștine din acea perioadă arată totuși câteva lucruri neașteptate, inclusiv legate de viața lor sexuală, pe care o să încerc să le contextualizez. Reprezentările antice ale lui Adam și ale Evei urmează în general textul din Facerea, dar uneori apar niște irizații în plus. Alteori, artiștii ne oferă chiar imagini care ilustrează pasaje absente din Biblie, dar cunoscute din *Viața lui Adam și a Evei*, o fascinantă scriere apocrifă, produs al mediului ebraic din primul secol (toate datele din acest capitol sunt, dacă nu se specifică altfel, p.Chr.).

O să încep cu păcatul, ca să putem trece apoi la lucruri mai plăcute. De altfel, trebuie zis că de departe tema cea mai răspândită în arta paleocreștină a „cuplului zero“ este chiar căderea în păcat. Asta pare să promită mult material unui *connaisseur* lubric sau unui sobru specialist în arta erotică, dar nu oferă practic nimic. Într-adevăr, interpretarea erotică a „căderii în păcat“ este ca și absentă, și Sfântul Augustin o consideră ridicolă. Păcatul nu e de natură sexuală, ci, ca să zic așa, culinară (mâncatul din roadele pomului cunoașterii). Artiștii n-au cum să nu cunoască doctrina oficială, dar asta nu înseamnă că, în arta veche, Adam și Eva nu sunt uneori reprezentați în pat, așa cum o să vedem imediat. Tema căderii în păcat era, în orice caz, una din foarte puținele în care artiștii creștini erau îndreptățiți să se îndeletnicească cu reprezentarea de nuduri. Era deci o temă cu un statut cu totul aparte, chiar dacă frumusețea naturalistă, păgână, a acestor trupuri este de obicei exclusă (și da,

sunt adesea reprezentați cu buric). Că exista o rezistență la producția de nuduri în arta medievală e limpede din faptul că cei doi simpatici delincvenți sunt acolo înfățișați îmbrăcați încă dinainte de a fi mușcat din mărul cunoașterii. Ori artistul era mai pudibond, ori ordinele mai stricte, ori știința de a desena un corp uman gol lăsa încă prea mult de dorit.

Există, una peste alta, destule reprezentări ale celor două nuduri în arta primelor secole creștine. Totuși, cu excepția câtorva sarcofage mari de marmură, făcute de sculptori excepțional de înzestrați și de familiarizați cu arta clasică (două calități care în principiu merg mână în mână), imensa majoritate a reprezentărilor sunt puternic schematizate. Contează mesajul, informația teologică, nicidecum vehiculul ei artistic. În plus, majoritatea frescelor din catacombe sunt scorojite în fel și chip, pentru că așa merg lucrurile – totul se strică pe zi ce trece, iar arheologia rămâne înainte de orice o disciplină a fragmentarului.

S-o iau cu începutul. Însăși prima apariție a lui Adam și a Evei în arta creștină este căderea în păcat, care deja la sfârșitul secolului 2 se găsește printre frescele catacombelor de la San Gennaro/Sf. Ianuarie (Napoli), unde bieții de ei sunt așezați simetric, de-o parte și de alta a copacului, respirând cam tot atâta tensiune erotică cât recruții dezbrăcați pentru inspecție. Iar asta nu se schimbă, chiar dacă primii artiști experimentează, mai rar, și poziția asimetrică, ca în hipogeul lui Aurelius Felicissimus din Roma (zis și *ipogeo degli Aureli*). Amândoi sunt de aceeași parte a copacului, și asta ar fi deja o premisă pentru oarece afecțiune. Dar afecțiunea lipsește. Cei doi ar trebui declarați sfinții patroni ai stângăciei sexuale, proprie adolescenților (eh! parcă numai lor…). Mai grav este că doar această scenă din povestea lor apare în pictura din catacombe. Partea fericită – atâta cât o fi fost – a relației lor rămâne total neinteresantă pentru artiști sau, poate mai exact, pentru comanditari.

Chiar și atunci când arta se diversifică, tema asta rămâne în ansamblu cea mai populară din tot ciclul lor. Artiștii par să fie bântuiți în continuare de amintiri din adolescență. Căderea în păcat apare în cel mai vechi

ciclu monumental de care avem știință, în frescele care decorau bazilica San Paolo fuori le Mura din Roma (păstrate în còpii) și e prezentă în cele mai vechi manuscrise ilustrate ale Bibliei (așa-numita *Cotton Bible*, secolul 5, și *Facerea* de la Viena, secolul 6). Ce vedem de fapt? Doi tineri plăpânzi stând de obicei de-o parte și de alta a unui pom pe care se încolăcește un șarpe. Adam n-are aproape niciodată barbă, care i se repartizează, sapiențial, abia în arta Evului Mediu timpuriu. Șarpele are în Antichitate doar chip de șarpe, și spun asta pentru că lucrurile se schimbă mai târziu. Din secolul 12, de exemplu, el capătă chip de femeie (poate al demonului Lilith din tradiția ebraică, cunoscută în perioada talmudică drept prima soție a lui Adam). Uneori, ca în *Facerea* de la Viena, șarpele nu apare deloc, lucru de mirare pentru un personaj cu un rol atât de important. De întâmplat, în scena asta, nu se întâmplă nimic. E doar dezolare. Cel mult Eva care arată spre Adam sau Adam care arată spre Eva. Îi vedem mai ales pe sarcofage, de 30-40 de ori (spuneam că sarcofagele sunt principala noastră sursă de imagini antice ale cuplului biblic), pe unele chiar de câte două ori. Scena se potrivește într-un context funerar. Omul a devenit muritor tocmai din cauza acestei căderi în păcat, deci e logic să vrea ca toate cauzele, oricât de îndepărtate, care l-au adus în cutia respectivă, fie ea și de marmură, să fie recapitulate vizual. Se înțelege de asemenea că mesajul trebuie să fie clar și sumbru și că în imagine nu se pot permite umanizări, glumițe, elanuri. Totuși, de obicei, pe sarcofage, chiar și pe cele fără un program foarte coerent, lucrurile nu sunt lăsate strict în jale și doliu: artiștii adaugă o contrapondere, ceva pozitiv, o scenă care să dea speranță. De exemplu învierea lui Lazăr. Mici variații există. În așa-numitele Catacombe di Priscilla, de secol 3, șarpele stă drept în coadă, cu alte cuvinte, nu se târa încă, deci nu fusese încă pedepsit. Pe un manuscris ilustrat al primelor opt cărți ale Bibliei (Octateuhul de la Topkapı, secolul 12) apare o scenă mai obscură: șarpele se apropie călărind pe o cămilă. În catacombele de secol 4 Santi Pietro e Marcellino (unde scena apare de patru ori), cei doi, cu

copacul între ei, se acoperă deja cu frunze de smochin și capetele lor se pleacă spășite (fig. 8), așadar toată povestea a fost compactată într-o singură scenă. În vremea acestor catacombe, smochinul devine în general în artă măr sau rodiu. Întâmplător sau nu, în mitologia greacă rodia este fructul oferit de Hades Persefonei, care, mușcând din el, rămâne pentru o bună parte a fiecărui an o prizonieră a tărâmului morții; unele statui ale Persefonei o arătau ținând acest simbol al căderii într-o mână. Pe *folio* 1 *recto* din *Facerea* de la Viena, Eva îi dă lui Adam o rodie, iar pe un sarcofag antic din Verona vedem lângă ei coșuri uriașe de mere, ca într-o pictură comunistă cu pionieri. Despre fructele acestui copac foarte versatil, fructe al căror consum dă cele mai multe efecte adverse din toată istoria omenirii, o să deschid o paranteză mai jos. Acolo voi încerca să prezint pe scurt bizara lor înrudire cu merele de aur din Grădina Hesperidelor. Deocamdată, să ne mai uităm puțin la scena mușcatului din măr, cu implicații serioase pentru destinul omului creştin, și care dovedește că vitaminele pot scurta viața în loc s-o prelungească. Puternică e astfel o scenă din *Cotton Bible*, copiată foarte precis pe mozaicurile de secol 13 de la San Marco, din Veneția. Aici, după ce Eva este ispitită de șarpe, Adam îi întoarce spatele ostentativ. În Biblie, gestul acesta brav nu apare, dar, după cum se vede, artiștii par să lucreze cu mult drag ca să-l scoată pe Adam basma curată. Apoi ea culege un măr, i-l oferă lui Adam, care se întoarce spre ea și îl mănâncă, sperând în adâncul sufletului că protestul său a fost consemnat. Un manuscris târziu, de secol 10, dar inspirat parțial de modele antice, complică lucrurile. E vorba de un manuscris de la Biblioteca Bodleiană din Oxford, numit *Junius*, după un filolog de secol 17. Manuscrisul cuprinde între altele un fel de parafrază lirică a cărții Facerii, o vreme atribuită primului poet englez al cărui nume îl știm, Caedmon. În desenele de aici, în cerneală sepia, cu foarte puțin roșu sau verde, Eva se ferește de șarpe la început, iar diavolul trebuie să intervină personal (inițial artistul îl arată mascat ca înger) ca să o convingă să ia mărul. Maestrul care a

ilustrat manuscrisul *Junius*, deși limitat tehnic, are o forță primitivă fără egal, de mare autenticitate. Adam și Eva apar copleșiți de vinovăție după ce mănâncă: el a căzut în genunchi, torturat, ea la pământ, zvârcolindu-se de durere. Nicăieri altundeva nu-i mai vedem așa. E clar că remușcările convenționale erau sub demnitatea acestui artist necunoscut. Faptul că Eva la început ezită să cedeze ispitei nu e tipic pentru felul în care artiștii și patronii lor doresc să vadă lucrurile. Ei o vor, în scena asta, cât se poate de vinovată, de zeloasă în a cădea în păcat. În așa-numita *Bible du Panthéon*, de la Vatican, din secolul 11, Eva chiar sărută limba scoasă a șarpelui, imagine reluată în secolul următor în anluminurile altui manuscris medieval al Bibliei, așa-numita *Bibbia di Todi*, tot de la Vatican. Sărutul fatal între Eva și șarpe este explicat de cercetătorii din școala franceză prin ideea de ascultare zeloasă a vorbelor ispititoare, care face ca vorbele să devină hrană. A asculta cu încredere adevărată ar însemna deci a asculta cu gura. Teologii germani apropie însă imaginea de un pasaj dintr-un op mai obscur al ultimului părinte al bisericii, Isidor, arhiepiscop al Sevillei în secolul 7. Isidor zice acolo, metaforic și misogin, că limba Evei e mai mincinoasă decât a șarpelui. Omul nu era însă un reducționist. Într-o altă carte, savuroasele sale *Etimologii*, Isidor nu se ferește să spună că femeia este atât calamitate, cât și salvare.

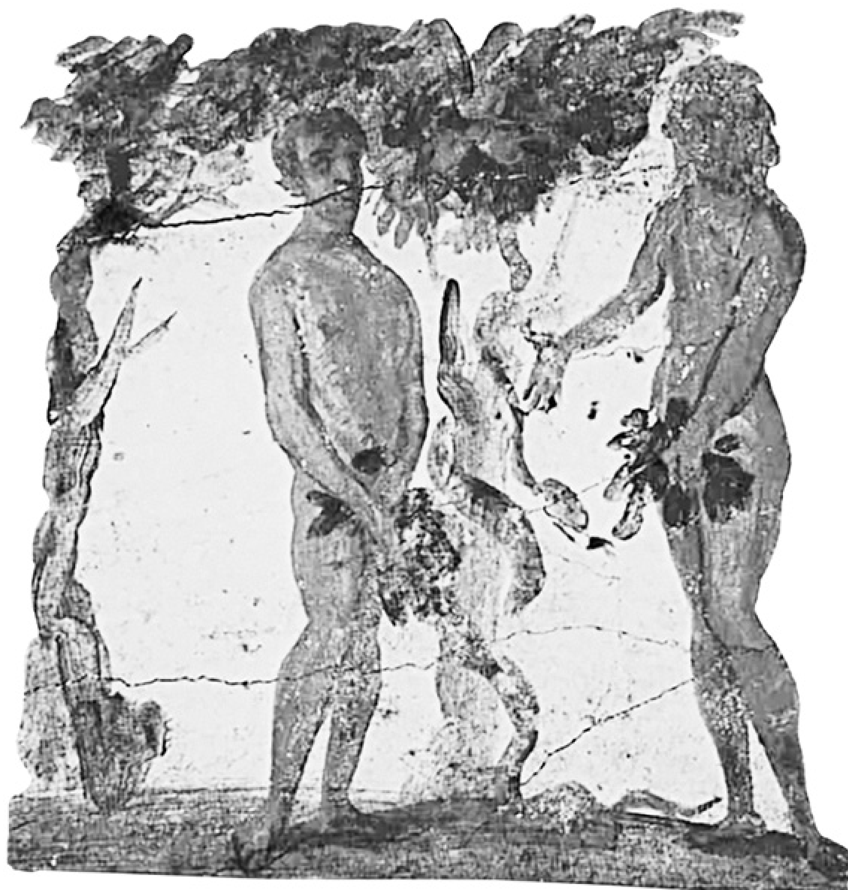


*Fig. 8. Adam și Eva, frescă din catacombele Santi Pietro e Marcellino, Roma, sec. 4 p.Chr.*

Mai democratic se întâmplă lucrurile în imaginile unde amândoi întind mâna să ia fructul, ca în fresca baptisteriului de la Dura Europos, în Siria (pe Eufrat), sau în *Facerea* vieneză. O oarecare compactare temporală există în ambele cazuri, pentru că, deși nu au mâncat încă mărul, ei deja își ascund goliciunea cu mâna, în primul caz, sau sunt acoperiți cu frunze, în al doilea. Situația cea mai spectaculoasă apare de departe pe o placă de teracotă de secol 5 din Muzeul Bardo, din capitala Tunisiei, unde amândoi sunt reprezentați cu un nimb în jurul capului în chiar scena căderii în păcat. Totul va fi bine!

Încă trei reprezentări neobișnuite. Pe un sarcofag din Velletri, spre anul 300, Adam și Eva își strâng mâinile în salutul tipic dintre soți, *dextrarum iunctio*, pe care îl întâlnim pe atâtea monumente funerare păgâne, grecești și mai ales romane. Ea se acoperă pudică; el

nu, ci îi pune mâna stângă pe umăr, cu o artificială familiaritate, de parcă cei doi ar fi șefi de stat într-o crispată scenă oficială. Culmea e că șarpele le aduce o ofrandă, fie o tulpină de ceva, fie un fruct, poate o smochină. Sculptorul pare că s-a inspirat pentru acest episod biblic din scenele care îi erau la îndemână reprezentând mitul lui Prometeu. O scenă ciudată a ispitirii apare pe cupola unui mausoleu de la El Bagawat (Egipt, secolele 4-5). Șarpele se cațără vertical spre ei peste un zid ce înconjoară Raiul, ai cărui copaci se văd. Adam vorbește cu șarpele, Eva așteaptă respectuoasă în spatele lui. Amândoi sunt îmbrăcați deja, numele Evei înscris ca „Zoe“, Viață, așadar traducerea în greacă a numelui ebraic Eva. Deasupra lor se află o figură îmbrăcată ca un filozof, cum uneori apar în arta vremii apostolii. El stă în fața unor scări monumentale care duc la o cerească *basilica*, din care se văd șapte coloane. Nu putem exclude că acești „șapte stâlpi ai înțelepciunii“ din proverbele biblice, ca și numele Zoe, sunt legați de speculațiile gnosticilor din comunitatea coptă. Și sarcofagul din Velletri, și mausoleul din Bagawat prezintă în orice caz eclectismul patent al multor reprezentări creștine timpurii, realizate de artiști care trăiau încă într-un mediu saturat de simboluri păgâne, artiști care, în plus, puneau probabil armonia sau incisivitatea vizuală a operei deasupra mobilurilor doctrinare.

O mare pierdere – din cele pe care le știm, și pe care deci le putem plânge – este cea a celor 33 de fresce cu care papa Leon cel Mare a decorat în secolul 5 bazilica San Paolo fuori le Mura. Mare parte din ele au fost copiate în acuarelă (*Codex Barberini* 4406, de la Vatican) în secolul 17, când încă se mai păstrau. Presupunând că acuarelele sunt, dincolo de mici manierisme baroce, fidele originalului, deducem că șapte dintre fresce îi arătau pe Adam și Eva. În lipsa originalului, vedem în *folio* 28, de pildă, cum Dumnezeu (Logos) îi judecă pe cei doi, arătând cu mâna spre Adam, care îi cere socoteală Evei, care, la rândul ei, întinde mâna spre șarpe, dând vina pe el. O scenă de *marriage counseling*, într-un cabinet în care

se permit și animale de companie. În general, cum ziceam, Adam beneficiază de o anumită indulgență din partea artiștilor. Lucrul se vede și pe sarcofagul Adelphiei din catacombele din Syracusa (325–350), unde Dumnezeu îi face cu două degete semn lui Adam să nu atingă mărul. El repetă gestul către Eva, care se pregătește să muște.

Acum o să revin la mărul din grădina Hesperidelor și la influența lui asupra iconografiei pomului biblic al cunoașterii. Nu vorbim doar de o înrudire tipologică sau de o coincidență. Într-una din catacombele din Via Latina (mai exact, în hipogeul din via Dino Compagni), unde scena păcatului e ilustrată de trei ori, apare și un ciclu de munci ale lui Hercule, printre care scena frapantă în care eroul grec culege merele. Acolo, într-o încăpere numită de arheologi *cubiculum N*, vedem șarpele (pentru greci, dragonul Ladon) încolăcindu-se în jurul copacului cu mere de aur, pe care îl păzește. Una din Hesperide se află alături și Heracle la stânga ei. (Prezența acestor personaje mitologice acolo nu e singura surpriză, în aceeași catacombă fiind descoperite alte elemente păgâne, inclusiv o frescă a unei lecții de medicină – dacă nu cumva e vorba acolo de o demonstrație neoplatoniciană a separabilității sufletului de corp.) Pe sarcofagul creștin de la Velletri, cele care taie din fructele copacului sunt două femei, replicând și ele iconografia Hesperidelor – mesajul fiind probabil că sufletele morților caută mântuire, adică viața și bucuria pe care o dau merele de aur. Aceleași influențe în fresca de sub Basilica dei Santi Martiri, din Cimitile, lângă Napoli (către anul 300). Aici Adam este primul care culege mărul, tot așa cum Hercule îl culege în reprezentările sale în grădina Hesperidelor. Eva pozează grațios, cu o aparență cum nu se poate mai clasică, acoperindu-se ca o Venus Pudica. Este unul din exemplele reconversiei rapide a unor teme păgâne spre slujirea unui sacru nou. În perioada clasică, grădina Hesperidelor, localizată în sursele scrise antice ba în Libya, ba în ținutul hiperboreilor, e în orice caz un spațiu sacru pentru zei, probabil deja identificat cu Câmpiile Elizee. Vasele de secol 5 a.Chr. reprezintă

această grădină aidoma unui paradis, un tărâm al fericirii și nemuririi. Un paradis în care este localizată și o poveste de dragoste. Deși uneori Hesperidele (trei, patru sau șapte la număr) fug și sunt îngrozite de apariția lui Heracle, există, dacă număr bine, cinci monumente antice pe care în preajma lor apar Eroși. Alteori vedem cum merele sunt culese cu veselie nu doar de eroul cu ghioagă, dar și de femei și de amorași. Cel puțin unii din artiștii care realizau reprezentările lui Adam și ale Evei erau familiarizați cu aceste precedente și probabil vedeau între cele două scene o continuitate ceva mai firească decât ar fi fost pe placul părinților Bisericii. Pe de altă parte, nici pentru părinții Bisericii, dintre care mulți erau extraordinar de cultivați, o delimitare totală de convențiile artei păgâne nu era dezirabilă, chiar dacă ar fi fost, prin absurd, posibilă. Atâta timp cât rezultatul era OK și funcționa artistic și religios în paradigmă creștină, nu deranja pe nimeni nici la ce se gândea artistul când picta sau sculpta, nici cum se formase el, și nici din ce se inspira. Iconografic, Adam și Eva ar putea fi Heracle și una din Hesperide; teologic, distanța între cele două cupluri e ca de la cer la pământ.

O a doua temă iconografică apare pe sarcofage din secolul 3 încolo, și anume crearea Evei. Mult mai puțin populară, ea presupune un Adam care doarme – cum altfel i se putea preleva coasta necesară? – în timp ce Eva e deja în picioare și face planuri de viitor. Așa apar ei pe un sarcofag de la Lateran (secolul 4), în care Dumnezeu Tatăl tronează lângă ei, iar Cristos dă viață cu un gest unei Eve miniaturale. Prezența lui Cristos în scena Facerii vrea doar să ofere un argument vizual pentru consubstanțialitatea sa cu Tatăl – unde e Tatăl e și Cristos. (De altfel, acest sarcofag a fost supranumit „dogmatic“, pentru că ilustrează dogma formulată la Conciliul de la Niceea.) Pentru comanditari, așadar pentru cuplul înmormântat în sarcofag, scena reflecta pur și simplu credința în înviere mai degrabă decât dorința de a lua atitudine într-o dezbatere teologică.

Curând, în artă are loc transparentizarea procesului, și o vedem pe Eva scoasă literalmente din coasta lui

Adam în *Cotton Bible*. Mai târziu, în secolul 12, în viziunile ilustrate ale Sfintei Hildegard von Bingen, *Scivias*, Eva este un nor care iese din coasta lui Adam – poate așa ca aburul care iese din pământ în Facerea 2:6. Mult mai interesante când vine vorba despre ei doi ca pereche sunt însă momentele de suferință de după păcat și în timpul alungării din Paradis. Am pomenit deja intensitatea scenelor din manuscrisul *Junius*. În *Facerea* de la Viena, *folio* 1 *verso*, ei părăsesc Raiul cu mâinile pe obraji, în prezența unor roți de foc. Am tot amintit acest celebru manuscris, *Die Wiener Genesis*, cu studiul căruia a început, spre 1900, să fie apreciată arta Antichității târzii, până atunci considerată o nevolnică decadență. În ilustrațiile sale, după păcat, Adam și Eva apar frânți, aplecați în față. Un episcop și teolog de secol 4, Sfântul Ambrozie, zice bine despre genul ăsta de poziție că de-acum încolo cei doi nu mai au capacitatea să se uite la cer, ci pot doar să se concentreze asupra lor înșiși, sursa perpetuei tristeți a oricărui individualism (ultima parte n-o mai spune Ambrozie, dar o știe oricine folosește *social media*). Pe sarcofagul senatorului Iunius Bassus (mort în anul 359) sculptorul – chiar dacă pentru Eva se inspiră tot din Venus Pudica – prinde, cu o sensibilitate care deja nu mai e păgână, imensa stânjeneală dintre cei doi după păcat (fig. 9). Adam și Eva nu mai sunt împreună în această cădere, nu împart greutatea vinei, și abia asta e pedeapsa cea mai groaznică. Prin comparație cu această însingurare fatală, faptul că Dumnezeu, un bătrân bărbos, îi împinge pe amândoi, îmbrăcați în piei de animale, afară pe porțile Raiului (în aceeași catacombă din Via Latina, *cubiculum B*) sau că îngerul îl trage pe Adam de barbă ca să-l expulzeze (mult mai târziu, în secolul 12, la Notre Dame du Port, din Clermont Ferrand) – sunt mizilicuri. O speranță rămâne: deja în vremea asta apar alături de ei pe multe sarcofage (de două dintre ele a mai venit vorba mai sus, al Adelphiei și cel „dogmatic“), simbolurile muncii la care cei doi sunt de-acum condamnați pe pământ, între care un coș cu grâu și o oaie. Nimic ermetic – agricultură și creșterea animalelor, lucrurile cele mai serioase din lume. Partea bună e că din asta se

poate înțelege și că pe pământ, după ce șocul va trece, există șansa, tocmai prin această trudă, ca ei să redevină o pereche. Rețete de reparat relații din arta sarcofagelor: munca este constitutivă iubirii. Partea asta nu ne încântă deloc și nu e de mirare că preferăm să reținem doar cuvintele Sfântului Augustin, „iubește și fă ce vrei“. Care citat, de la începutul secolului 5, dintr-una din omiliile la Întâia Epistolă a lui Ioan, nu înseamnă, din păcate pentru tema cărții noastre, „dacă iubești o femeie, totul îți va fi iertat“ sau așa ceva, ci „toate acțiunile tale să fie motivate de dragostea de Dumnezeu“.



*Fig. 9. Adam și Eva, detaliu de pe sarcofagul de marmură al lui Iunius Bassus, 359 p.Chr., Roma.*

Bun. Viața sexuală a lui Adam și a Evei? Nu cunosc decât două cazuri în care în arta creștină timpurie protopărinții noștri să fie reprezentați în pat. Cea mai importantă este imaginea lor din Basilica San Marco.

Ziceam că aceste mozaicuri ale cupolei din narthex sunt de secol 13, dar există certitudinea că ele copiază întocmai un original produs cel târziu în secolul 5. Asta pentru că toate fragmentele din *Cotton Bible*, atâtea câte au rămas după ce manuscrisul a ars în epoca modernă, sunt identice cu scenele din San Marco, absolut glamoroase. Autorii ciclului adamic prezent în această Biblie ilustrată, reluată de mozaicari în bazilica venețiană, par să fi avut o oarecare toleranță față de sexualitate. Asta chiar dacă, din punct de vedere teologic, reprezentarea lor în pat, departe de a aduce un element lubric nelalocul lui, nu face altceva decât să sublinieze cât de puri au fost cei doi în Rai și că abia pe pământ și-au început viața domestică, cu inevitabilele ei episoade sexuale. Patul conjugal este expus privirii deoarece draperiile care îl ascundeau au fost date la o parte și înfășurate pe coloane. Una din ele se poate presupune că a fost luată de un vânt jucăuș, cea din dreapta pare însă aproape înnodată voyeurist. Îi vedem bine pe cei doi, înfloritori, dar crispați. Din spate, Adam îi cuprinde Evei sânii. Ea însă stă acră cu genunchii strânși, o palmă la ureche și celălalt braț fără viață de-a lungul corpului, toate redând cu mare acuratețe simptomele unei providențiale dureri de cap. Imediat după scena asta apare nașterea lui Cain, ca o justificare a sexualității prin procreere.

Cei care au ilustrat *Cotton Bible* nu aveau nici o îndoială că Adam era capul familiei. În scena ispitirii lui de către Eva, el se întoarce cu spatele cu un gest atoateștiutor și dezaprobator, în vreme ce ea stă și ascultă discursul șarpelui. Urmează o altă scenă în care Eva e moralizată. După izgonirea din Rai, Adam lucrează pământul din greu, în vreme ce Eva stă pe un fel de tron cu fusul în mână, aparent visătoare, dar pândindu-i greșelile. Scena însăși, în auriuri și violeturi, are o splendoare de almanah.

Probabil reprezentările cât de cât erotice din povestea lui Adam și a Evei au fost treptat eliminate. Ar mai fi de menționat doar un manuscris de pe la 1200, de la Millstatt (din Carinthia austriacă), despre care însă e neclar dacă se inspiră din arta

paleocreștină, eventual chiar din *Cotton Bible*. În manuscrisul austriac (*folio* 17 *recto*), Adam și Eva, el chipeș, ea cu părul lung și cârlionțat, își petrec noaptea îmbrățișați pe un pat de scânduri frumos asamblat. Cearșaful îi acoperă doar de la brâu în jos, deși nu costa nimic în plus, ba din contră, ca artistul să-i învelească până sub bărbie. Mâna dreaptă a Evei dispare sub acest cearșaf. Cu ce scop? Există câteva scopuri extrem de serioase pe care le putem lua în considerare. Unul caraghios ar fi următorul: pentru ca să se acopere pudic. Lucrul n-ar fi chiar imposibil dacă artistul copiază un model clasic și uită de prezența cearșafului. Fețele celor doi nu mi se par însă inspirate din modele clasice, iar veselia lor reținută, nici atât. Desenul medieval, fără nimic silit, creează o atmosferă de cooperare sexuală infinit mai convingătoare decât miile de tesere de mozaic expert plasate din preludiul sexual dizarmonic de la San Marco. În orice caz, artistul nu duce îndrăzneala prea departe, pentru că brațul lui Adam acoperă convenabil sânii Evei în timp ce ei fac dragoste. Cu asta ajungem la o situație aparent paradoxală: ambele scene cunoscute în care Adam și Eva se află laolaltă în pat sunt mult mai discrete decât scenele căderii în păcat, care, chiar și cu frunza, tot sunt mai explicite.

Pe lângă aceste două reprezentări, mai există, pe paharele din primele secole creștine, scene care pot fi privite în contextul ritualurilor de căsătorie. Aici abaterea de la iconografia standardizată constă în faptul că Eva, reprezentată în foiță de aur pe fundul paharului, poartă văl și bijuterii, cu inscripții conviviale legate de băutură și urări spuse din inimă. (Poate o influență din imaginile Hesperidelor, care poartă adesea bijuterii elaborate?) O aluzie din altă direcție la viața lor de cuplu este prezența, ce-i drept rară, a copiilor alături de ei. Pe un sarcofag, de pildă, între ei se află un copil cu o tulpină, probabil Cain. Eva stă cu Cain în poală și pe *folio* 30 din manuscrisul care a copiat frescele distruse de la San Paolo; alături de ea, Adam taie copaci. Cele mai interesante din perspectiva asta rămân anluminurile din Pentateuhul zis Ashburnham, azi la Paris, un manuscris datând de

pe la anul 600 al primelor cinci cărți ale Vechiului Testament. Pe *folio* 6 *recto*, Adam și Eva, îmbrăcați în piei de animale scurte, stau de vorbă într-o casă care nu e de fapt nimic mai mult decât o băncuță sub un acoperiș pe patru piloni. Totuși scena asta e o metaforă puternică a unui timp împreună despre care nu aflăm câte ceva decât din apocrifa *Viața lui Adam și a Evei* (*Vita Adae et Evae*). Acolo, după izgonirea din Rai, cei doi își fac un adăpost și stau șapte zile jelind. Asta implică un fel de disperare separată, în vreme ce Pentateuhul Ashburnham îi arată, totuși, discutând – o mare victorie. Tot în acest manuscris, Adam ară cu plugul, iar Eva apare cu copiii, Cain și Abel, alăptându-l pe unul din ei, apoi cu celălalt în poală. Am vrea ca arta paleocreștină să fi fost mai generoasă cu maternitatea Evei.

Înainte de a încheia această privire de ansamblu, indiscretă dar rapidă, asupra vieții lor de cuplu, mai menționez o imagine din bogata catacombă, deja pomenită, din Via Latina. Acolo, în *cubiculum B*, apare o altă ilustrație a *Vieții lui Adam și a Evei*, sau a corpusului de credințe din care și această apocrifă s-a tras la rândul ei. Acolo cei doi, în piei de animale, stau așezați în câmp, jelind pierderea Raiului, Eva privindu-l pe Adam, amândoi cu bărbiile în mâini. Privitorul rămâne *sur sa soif* cu privire la aceste șapte zile de tristețe conjugală fondatoare, despre care s-ar putea scrie unul din cele mai puternice romane de extracție biblică.

Nimeni nu s-a gândit să conteste preeminența bărbatului față de femeie în narațiunea biblică. Imaginile vremii reiau de obicei raportul de forțe în forme destul de apăsate, subliniind vinovăția femeii și disculpându-l pe bărbat. Uneori, în răspăr față de normă, accentul se mută în artă pe solidaritatea de cuplu, în muncă sau în căință. Aici ar fi important să revin la apocrifa *Viața lui Adam și a Evei*, acest *sequel* care dă amănunte necanonice despre povestea celor care, primii, au trecut prin probleme conjugale. Textul se bazează pe un manuscris din secolul 1, fără să fie un text creștin, ci unul sapiențial ebraic. (Mă folosesc de varianta latină, care diferă nițel de varianta lui greacă,

cunoscută după numele – greșit – *Apocalipsa lui Moise.*) Sunt câteva amănunte pe care vreau neapărat să le reiau aici. În 3.2–3.3, după izgonire, Eva își dorește moartea, pentru ca Dumnezeu atunci să-l readucă în Paradis pe Adam (căruia ea i se adresează ca *domine mi*). Mai mult, Eva chiar îi propune lui Adam, scandalizându-l, să o omoare pe ea, astfel încât, odată vinovatul pedepsit, măcar el să se poată întoarce în Rai. O altă scenă care te pune pe gânduri are loc în preajma morții celor doi. Când Adam e pe patul de moarte, Eva plânge și-l imploră pe Dumnezeu ca durerea soțului să fie simțită de ea, întrucât păcatul a fost al ei. Apoi îi cere și lui Adam să-i dea o parte din suferința lui, ca fiind pricinuită de ea. Sigur că în ambele situații ar putea fi vorba tot de o manevră retorică a unor autori ce reflectă un punct de vedere al masculului dominant. Dar, chiar dacă acești autori încearcă poate să întipărească clar în mintea ascultătorului cine a fost de vină, rezultatul neașteptat e conturarea unui personaj feminin superior moral.

Cu siguranță că arta palocreștină ilustrează și scene din texte apocrife care, mai devreme sau mai târziu, au ratat racordarea la materialul canonic și au început să fie ignorate sau chiar condamnate și eliminate. Ce se poate spune despre *Vita Adae et Evae* este că acolo vedem o Evă cu o mare putere de sacrificiu, venită dintr-o combinație rară de dragoste și moralitate, ispășind cu asupra de măsură vina ei – iar în descoperirile arheologice (sarcofage, fresce etc.) asta se reflectă, din păcate, prea puțin. Nu mă pot împiedica să mai menționez ceva din *Vita*: înainte de propriul sfârșit, Eva le cere copiilor să scrie toată viața ei și a lui Adam pe tăblițe de piatră și de lut. Apoi face un comentariu de o frapantă astuție arheologică, a cărui pedanterie pare nelalocul ei în tulburarea momentului. Ea observă că dacă sfârșitul lumii ar fi să vină prin apă, tăblițele de lut vor fi distruse, dar cele de piatră, nu; dacă însă va veni prin foc, cele de piatră vor fi distruse, cele de lut, nu. Nu vreau să zic că *Vita* ar fi o protoevanghelie feministă, dar trebuie să luăm aminte că aici Eva este cea care întemeiază tradiția scrisului…

Un (prim) epilog: am văzut că, în artă, pierderea Paradisului e adesea însoțită, ca o cheie iconografică, de simbolurile muncii pe care cei doi vor trebui să o facă de-acum înainte. Ce-i drept, timp de multe secole – în orice caz în arta occidentală – propriu-zis muncind nu apare decât Adam. O scenă remarcabilă vedem pe mici reliefuri ce decorau o casetă de fildeș, făcută în Bizanț, azi la New York: Eva, cu foale, îl ajută pe Adam în fierărie (fig. 10). Sigur că ea are straie scumpe, așa cum este tradițional înfățișată în iconografia creștină alături de Adam care lucrează. Dar aici amândoi apar ca niște țărani puternici, cu fețe cărnoase, dar inteligente, și cu o concentrată etică a muncii. Această scenă este reluată un pic mai târziu pe *Biblia de la Ripoll*, dar rămâne o raritate. Dacă e adevărat că Adam și Eva s-au iubit, atunci nu s-au iubit mai puțin în fierărie decât înainte de a mușca din fructul cunoașterii.




*Fig. 10. Adam și Eva, casetă de fildeș bizantină, sec. 10-11.*

Se pot face săpături arheologice în Paradis? Sigur că da. Paradisul în care ni-i închipuim pe Adam și Eva are o istorie culturală destul de întortocheată, la originea căreia se află grădina persană împrejmuită cu ziduri, o oază de vegetație luxuriantă, cu pomi fructiferi și copaci aleși pentru frunzele sau florile lor. Cuvântul „paradis“ e preluat de perși din limba

avestică (*pairi daeza*), transmis grecilor (*parádeisos*), de unde a ajuns în terminologia biblică. Pe lângă acest aspect esențial al său, de grădină sau parc, un *parádeisos* presupune și un produs agricol, ba chiar, deși nu în mod obligatoriu, și vânătoare. Or, cel puțin una din aceste grădini a fost cercetată în teritoriul persan de cei care se ocupă cu arheologia Imperiului Ahemenid. E vorba de cea de la Pasargadae, capitala lui Cirus cel Mare (în Iran, lângă Shirazul de azi), mult timp singura grădină ahemenidă cunoscută. În fața reședinței regale există o grădină de 150 × 120 m, a cărei construcție a fost începută de Cirus și terminată de Darius. Grădina, al cărei plan era un pătrat împărțit în patru prin ziduri, cuprinde pavilioane, bazine și canale de apă ce înfrumusețează un teren aflat între palate. Din păcate, săpăturile de acolo nu au prevăzut și realizarea analizelor de polen sau de sol. Ulterior, cercetările geomagnetice au identificat încă un bazin mare, trapezoidal, de 1,5 m adâncime și cu laturile de 200, 195, 61 și 26 m. Nu e cel mai regulat patrulater din lume, dar când vezi atâta bogăție acvatică nu-ți mai stă mintea la simetrie. S-a putut specula chiar că toată Pasargadae era un imens paradis înconjurat de un zid gros de 4 metri. Din păcate, ruinele de acolo sunt prea prost păstrate ca să aflăm mai multe; dar înțelegem de ce grecii au luat acest tip de grădină impresionantă foarte în serios. Alte exemple de grădini cercetate arheologic, tot în Iran, vin de la Susa (70 × 60 m), și mai ales de la Persepolis. Acolo se cunoaște, pe marea terasă care cuprinde și sala hipostilă (zisă „de audiențe“, *apadana*), o grădină de 60 × 31 m în fața palatului lui Darius, sau mergând poate până în fața palatului lui Xerxes, un parc redus apoi, pe măsură ce zona a fost înțesată cu monumente. Din nefericire, arta ahemenidă e foarte zgârcită cu reprezentări ale unor asemenea grădini, lucru curios, ca și cum ele erau mai impresionante pentru străini decât pentru cei care le creaseră. Aici ne poate ajuta un vas grecesc cu totul extravagant, cu toate figurile practic în basorelief, un *lékythos* de lux de la începutul secolului 4 a.Chr. Semnat de pictorul atenian Xenophantos, vasul provine de la Kerci, în Crimeea, și

se află azi la Sankt-Petersburg. Pe el apare unica vânătoare persană din arta greacă. E o vânătoare fantezistă, pentru că, printre alte animale, aristocrații vânează grifoni. Ea se desfășoară într-un paradis, cu un palmier și două coloane din care se ivesc frunze de acant, amândouă având în vârf un tripod. Ca și reprezentările grecești ale grădinii Hesperidelor, și vase ca acesta pot să fi contribuit, marginal, la imaginarul biblic al Paradisului. Nu zic că acest *lékythos*, un vas cu funcție funerară, nu poate fi citit și politic. Studiile din ultimii ani îl văd, de exemplu, ca pe o alegorie a cuceririi de către persani a lumii cunoscute; dar mă întreb dacă nu cumva coloanele cu tripoduri nu sunt o aluzie tocmai la coloana dedicată de greci, o sută de ani înainte de producerea acestui vas, în cinstea înfrângerii perșilor în Bătălia de la Plateea. Cert e că paradisul persan avea o prezență vizuală în lumea greacă, chiar dacă nu așa de marcată ca grădina Hesperidelor.

Recent au apărut însă informații suplimentare legate de arheologia paradisului, și cu siguranță vor apărea și altele. La Ramat Rahel (parte azi, administrativ, din Ierusalim), un paradis de la sfârșitul domniei lui Darius (în cazul de față, o formă persană replicată în provinciile imperiului) a fost descoperit de arheologi în 2004–2010. Sursa principală a informațiilor noastre este polenul prins în tencuiala aplicată pe un bazin de apă (în rapoarte, *Pool 2*, 7 × 7 m). Într-o primă tencuială s-a găsit polen de măslini și arbuști locali. O grădină exista deci aici – nu cine știe ce. Când însă bazinul a fost refăcut, în noua tencuială apare nu numai polen de crin, de sălcii, mirt și mesteacăn, dar și de la copaci aclimatizați din alte regiuni, cum ar fi lămâiul persan și nucul persan. Suntem deja într-un paradis – și se pare că cel de la Ramat Rahel poate să fi fost și locul vedeniei prorocului Zaharia (1:8, cu omul care stătea între mirți, într-un umbrar).

În încheierea digresiunii despre paradisul persan aș pomeni o scrisoare a lui Darius, păstrată într-o inscripție greacă, către un oarecare Gadatas, probabil un *paradeisários*. În fruntea fiecărui paradis era numit deci un asemenea paradisar, un grădinar suprem, un

funcționar responsabil cu pomii, cu produsul agricol, cu bunul mers al tuturor lucrurilor. Darius îl laudă pe acest Gadatas pentru pomii fructiferi din Siria pe care a reușit să-i aclimatizeze în vestul Anatoliei, iar apoi îl și critică pentru ceva, ca să nu uite cine e șeful. Ideea existenței unui administrator al paradisului chiar trebuie să figureze printre acele învățăminte cutremurătoare ale istoriei, de care am tot auzit vorbindu-se.

De la o vreme – dar încă dinainte ca trupul lui Richard III să fie descoperit sub o parcare din Leicester, în 2012 –, mulți arheologi își încep toate cercetările, indiferent de temă, cu întrebarea „dar oasele unde sunt?“. Tradiția plasează mormântul lui Adam și al Evei în Hebron. Voi rezuma aici cam ce știm azi despre acest mormânt, așa-numita Maarat ha-Machpelah (Peștera Patriarhilor). E vorba de peștera cumpărată de primul patriarh, Avraam, de la Efron hititul, la moartea soției sale Sara. Biblia spune că acolo au fost înmormântați Avraam, Isac, Iacov, Sara, Rebeca și Lea. Locul, unul din cele mai puțin explorate din Țara Sfântă, se află în Hebron, în sud-vestul Cisiordaniei, la 30 de kilometri de Ierusalim. Deasupra lui se află azi singurul edificiu de epocă irodiană încă bine păstrat, Irod cel Mare fiind și primul care a construit o incintă monumentală în jurul acestui loc sfânt. (Regele a murit în anul 4 a.Chr. S-ar spune că dacă omul a murit în anul 4 „înainte de Cristos“, atunci n-avea cum să facă parte din biografia lui Isus, dar are, pentru că de fapt, cronologia convențională a fost rearanjată, și însăși nașterea lui Isus este plasată undeva în anii 6-4 a.Chr.) Metoda de construcție seamănă bine cu cea a Zidului de Apus (numit de creștini Zidul Plângerii) de pe Muntele Templului din Ierusalim. Și raportul lungime/lățime al incintei este exact același, ca și cum la Hebron se dorise o copie în miniatură a incintei ce înconjura Muntele Templului. La Hebron, zidurile groase de 2 metri și înalte de 18 trebuie să fie deci ale lui Irod; mult mai târzii sunt, evident, minaretele și crenelurile adăugate construcției, care o fac pe cât de labirintică, pe atât de eclectică arhitectural. Hebronul e tipic pentru felul

cum siturile din Israel și Palestina au fost refolosite și supraetajate în mod repetat. În edificiul irodian s-a construit astfel o moschee ce încorporează și o biserică cruciată, ea însăși modificând o moschee mai veche, care la rândul ei se instalase într-o bazilică bizantină și mai veche. Ce contează pentru noi acum e că, în tradiția iudaică, creștină și islamică, sub lespezile groase de un metru ale edificiului sunt îngropați patriarhii și soțiile lor (cu excepția Rahelei). Situl ar putea fi deci nu doar esențial pentru arheologia religiei, dar și valoros pentru cea a iubirii. Mai mult, în secolele 3–5, textele talmudice zic că Adam și Eva au fost îngropați și ei alături de patriarhi (Talmudul babilonian, *Eruvin* 53a, *Sotah* 13a). Un vizitator din secolul 7, episcopul Arculf, notează că a văzut și locul înmormântării lui Adam, nu doar cenotafurile patriarhilor. Informația este reluată în surse mai târzii: în secolul 13, Zoharul confirmă că protopărinții sunt înmormântați acolo și adaugă că Machpelah se află lângă Grădina Edenului; în secolul 17, alte tratate cabalistice spun că alături de ei sunt și Moise și soția lui, Țipora, și că din aceste peșteri începe calea spre Paradis. Una peste alta, există deci o tradiție suficient de veche, și suficient de vie, care plasează mormintele lui Adam și Eva în Hebron.

Prima cercetare, să-i zicem pseudoarheologică, în zonă pare să fi aparținut soției unui calif din secolul 10. Atunci, spărgându-se o piatră uriașă, imediat în afara incintei irodiene, a fost găsit înăuntru, „frumos și glorios“, neputrezit în geoda sa, trupul lui Iosif, strănepot, dacă socotesc bine, al patriarhului Avraam. În mormintele din interiorul incintei nu se aștepta nimeni să se afle rămășițe omenești – e vorba doar de mici construcții simbolice, cenotafuri de marmură roșie și albă. Pentru Lea și Sara s-au construit cenotafuri hexagonale, pentru Iacov și Avraam, octagonale, iar pentru Isaac și Rebeca (cele două aflate chiar în moschee, nu în curte), rectangulare. Cele mai importante sunt însă peșterile subterane, aflate la capătul unor căi de acces care încep sub podele. Unul din aceste drumuri pornea din spatele cenotafului lui Isaac și era încă folosit în secolul 12, fiind însă astăzi

zidit. O sursă competentă, istoricul Flavius Josephus, contemporan cu apostolii, nu suflă totuși o vorbă despre peșteri, și nici despre zidul irodian de acolo, deși altminteri se ocupă pe larg de activitatea edilitară a lui Irod. Abia din epoca islamică apar povești despre peșterile de dedesubt și despre vizitatorii care au reușit să coboare în ele, și despre sfârșitul lor tragic provocat de mânia divină.

Acum ar fi momentul să sintetizez două-trei săpături arheologice mai serioase făcute la Maarat ha-Machpelah. Problema e că nu s-a făcut nici una, așa cum nu s-a făcut nici pe Muntele Templului, în Ierusalim. Așa că o să deschid o cronică anonimă scrisă de cineva din rânduiala monahală a Sfântului Augustin în secolul 12, care ne furnizează singura descriere premodernă a interiorului peșterilor, auzită chiar din gura celui care pătrunsese înăuntru. Un călugăr, Arnoul, simte într-o după-amiază toridă un fir de aer rece venind din podea. Scoțând o dală din pavaj, e scoborât cu funii 5-6 metri în ceea ce se dovedește a fi o peșteră. Unii pereți sunt îmbrăcați în zidărie, dar unul sună a gol și în spatele lui se ivește un coridor. După câteva zile, Arnoul găsește capătul coridorului, blocat cu un bolovan. Odată înlăturat acest bolovan, călugărul intră într-o încăpere minunată, rotundă, zice textul, ca o bazilică. În încăperea asta, un bloc de piatră blochează o altă intrare, care duce într-o grotă. Pe 7 iulie 1119, Arnoul intră în această grotă ținând câte o lumânare mare în fiecare mână și cântând din toți bojocii *Kýrie eléison*, pe jumătate entuziasmat și pe jumătate îngrozit că se va afla în prezența rămășițelor patriarhilor Vechiului Testament. Grota e însă goală. Ziua următoare, Arnoul se întoarce și caută prin pământul de pe jos, găsind oasele lui Iacov (pasajul din cronica anonimă medievală e succint). Apoi se descoperă intrarea într-o altă grotă, iar acolo, oase despre care aflăm că erau „ale lui Avraam și Isaac". Arnoul le spală în vin și apă. Ziua următoare, el și ai lui găsesc și o inscripție, într-o limbă pe care nu o pot înțelege. Iar apoi, croindu-și drum printr-un alt zid, ei găsesc 15 vase cu oase.

Această *katábasis* arheologică din perioada cruciată pare să aibă cel puțin un miez de adevăr. Ca ea trebuie să fi fost multe aventuri similare, care ne-au rămas necunoscute și care au dus la pierderea unor informații esențiale despre acest sit și, prin asta, despre istoria religiilor abrahamice. În anii ce au urmat coborârii lui Arnoul s-au mai descoperit, se spune, în sistemul carstic subteran și oasele atribuite (cum?) soțiilor patriarhilor (Sara, Rebeca și Lea). O altă incursiune la fel de pioasă și de voinicească a prilejuit în 1175 și descoperirea trupului lui Avraam (despre care aflăm că era în veșminte verzi), cu Isac și Iacov lângă el. Când vizitatorul a dat să intre în mormântul Sarei, a fost țintuit în loc de o voce divină, căreia i-a dat ascultare. Alte relatări, din secolele următoare, ale unor epigoni din ce în ce mai puțin talentați, vorbesc și ele de cele trei catafalce ale patriarhilor. Îi putem condamna pe toți acești musafiri distrugători de material arheologic, însă numai cu jumătate de gură. Pe de-o parte, desigur, pentru că, având în vedere standardele arheologiei medievale, orice era posibil și chiar probabil. Pe de alta însă, pentru că, în gloria anului 2000, se fac încă în diferite zone ale lumii, cu aprobare oficială și fonduri de stat, săpături arheologice dezastruoase prin metodele lor sau prin absența publicațiilor, în vreme ce pe unele situri arheologice de natură religioasă se toarnă șape pentru buticuri, iar pe altele accesul cercetătorilor este anatema.

Probabil că nu se mai poate recupera mare lucru din realitatea arheologică a peșterilor de la Machpelah, dar să nu uităm că punctul tare al arheologiei este tocmai recuperarea și interpretarea unor indicii minimale. Problema mare este tocmai accesul, care nu va fi niciodată permis acolo unei misiuni arheologice serioase. După ce generalul Allenby a luat Ierusalimul în 1917, în cadrul uneia din campaniile britanice împotriva Imperiului Otoman din Primul Război Mondial, a urmat, pentru scurtă vreme, o nouă perioadă de control creștin asupra sitului. Un ofițer britanic pare să fi pătruns într-una din peșterile subterane, unde a văzut coloane în torsadă și o lespede

acoperită de funingine. Era primul ne-musulman care intra acolo de aproape 700 de ani.

Cam asta e tot ce se știa până în 1967, când Israelul a cucerit zona după Războiul de Șase Zile; atunci a avut loc singura investigație modernă a sitului, deși în condiții curioase. Din cauza schimbărilor arhitecturale și zidirii căilor de acces, singura intrare rămăsese o deschizătură de 30 cm, mascată în podeaua moscheii. Moshe Dayan, ministrul israelian al apărării, a legat cu sfoară și a coborât înăuntru o fetiță, Michal, de 12 ani, slabă ca o mâță, în fine, ca o mâță slabă. Era echipată cu un aparat de fotografiat și o lanternă. Coborând, Michal a ajuns în ceea ce Arnoul descrisese cândva ca o încăpere circulară, care s-a dovedit a fi pătrată, deși tavanul octogonal poate să fi creat impresia de cupolă. Era plină de monede și acatiste. De-acolo, Michal a ajuns într-o cameră în care se aflau niște lespezi funerare, una din ele purtând o inscripție arabă, luată din Coran, și alte două, fără inscripții, probabil blocând intrarea în sistemul carstic de mai jos. Fetița n-a văzut altceva, nici artefacte, nici oase. A măsurat și a fotografiat. La sfârșit, Michal a scris un raport al aventurii ei. În raport declară că nu i-a fost frică de spirite sau fantome, despre a căror existență spune că nu este dovedită, și nici de șerpi sau scorpioni. (Din păcate, fetița asta n-a ajuns să facă arheologie. 18 ani mai târziu, știu că preda literatură într-un liceu de lângă Ierusalim.)

Au fost Adam și Eva înmormântați aici? Nu știm. În peșteri există nu numai zidărie din vremea lui Irod, dar, foarte probabil, și un cimitir din Epoca Bronzului mijlociu, de acum patru mii de ani. Ce știm este că cercetarea locurilor sacre – iar Peștera Patriarhilor e sacră pentru evrei, musulmani și creștini – este mai tensionată ca a oricărui alt obiectiv arheologic.

O să mă întorc acum la paradis din altă perspectivă, și anume pe fundalul unui sit neolitic din Turcia, aproape de granița cu Siria. De când au început săpăturile acolo, în 1994, Göbekli Tepe a devenit situl neolitic cel mai popular din Anatolia, depășind chiar și minunat păstratul Çatalhöyük. Presa a produs nenumărate poame de titluri despre cum s-ar fi

descoperit la Göbekli „Grădina Edenului“. Nu e o poziție care se poate susține științific, dar se poate ușor înțelege cam ce are la bază. Göbekli Tepe e, fără îndoială, cel mai vechi templu propriu-zis din lume; se află la capătul de nord al câmpiei mesopotamiene, în apropierea râurilor (Tigrul și Eufratul) asociate cu grădina Edenului; datează din vremea în care apariția mitului paradisului poate să fi fost stimulată de tranziția de la o societate de vânători-culegători la una de agricultori; și este la o aruncătură de băț de zona (din jurul vulcanului Karaca Dağ) unde s-a domesticit prima specie de grâu, *Triticum monococcum*. Cei care au avut acces la materialul arheologic mai invocă și o plăcuță de piatră de la Göbekli pe care se văd incizate un șarpe, un arbore (sau un om stilizat?) și o pasăre (?), adică, pricepem noi, o variantă a scenei căderii în păcat. Ceea ce nu e, cu un cuvânt mare, imposibil. Doar că plăcuța asta a fost datată cu cel puțin opt mii de ani înainte de ipotetica dată a textului Facerii (la scara asta nici nu mai contează dacă textul a fost scris la curtea lui Solomon sau în timpul robiei babiloniene). Știm că miturile circulă mii de ani, mai ales că istoria, cu cât e mai îndepărtată, cu atât curge mai lent (un mod nu prea fericit de a spune că diferențele de tehnologie, mentalitate etc. între generația -350 și -349 sunt foarte mici comparativ cu cele între generațiile -10 și -9, care ele însele sunt mici în comparație cu cele dintre generația de dinaintea noastră și noi). Dar putem postula un nucleu narativ lansat în etapa construcției de la Göbekli Tepe, care apoi se rostogolește atâta timp prin societăți diferite fără să-și piardă structura? Poate că da. La urma urmei, cuvinte pe care le folosim azi în Spania, Germania și India încă seamănă cu cuvintele din proto-indoeuropeană din care se trag și care se rosteau acum cel puțin 6-7.000 de ani.

Ce s-a descoperit propriu-zis la Göbekli Tepe? Patru incinte circulare de zidărie, în care sunt încorporați piloni de piatră în formă de T, monolitici, cei mai mari dintre ei având 6 metri înălțime și 10 tone greutate. Cercetările geofizice arată existența, sub pământ, a încă vreo 16 asemenea cercuri, mergând până la 30 de

metri diametru. De așezare umană, nici o urmă. Pare că acolo se dezvoltase un centru de pelerinaj de importanță regională, ceva legat de cultul morților sau strămoșilor, cu practici șamanice, și n-ar fi nimic extraordinar în asta. Dar caracterul monumental al arhitecturii de piatră la o dată atât de timpurie (acum cel puțin 11.000 de ani), produsă de oameni care nu cunoșteau ceramica, metalul, roata etc., i-a lăsat pe arheologi *bouche-bée*. Și mai ciudat: pilonii sunt acoperiți cu basoreliefuri. Și asta e nemaiauzit la o asemenea dată. În mijlocul fiecărei incinte se află doi piloni mai înalți, umanizați prin incizii rudimentare ale unor brațe pe lângă corp. S-a pus, inevitabil, întrebarea: acești doi stâlpi centrali i-ar putea reprezenta pe Adam și Eva? În sens foarte figurat, e posibil – poate că e vorba de un cuplu de strămoși. Totuși în cel puțin una din incinte ambii stâlpi au sculptate curele și un fel de pânză în jurul șalelor, deci sunt doi bărbați, iar nu un bărbat și o femeie. Simbolurile feminine în arta de la Göbekli Tepe sunt, de altfel, practic inexistente. Suprareprezentarea masculină pe sit intră în conflict cu teoriile referitoare la adorarea unei mari zeițe de-a lungul Epocii Pietrei sau măcar de pe la sfârșitul Paleoliticului încolo. Toată lumea știe de existența numeroaselor statuete care – cel puțin așa am fost învățați la școală – reprezintă fertilitatea, celebrează maternitatea etc., gen Venus din Willendorf (posibil sculptate chiar de femei – asta nu prea se zice la școală), statuete care supraviețuiesc în perioada minoică ca zeița cu șerpi de la Knossos și în câte alte forme. Sunt teorii care au pătruns adânc în conștiința publicului, de pildă în formulările, mai mult memorabile decât demonstrabile, ale Marijei Gimbutas, care vorbește de o pașnică civilizație matriarhală, înlocuită pe la sfârșitul Neoliticului de cruzii indoeuropeni ce exaltau figura masculului războinic. În paradigma asta, Eva este neolitică, iar Adam este (proto-)indoeuropean. Analizând arta a două dintre cele mai importante situri neolitice din lume, ambele în Anatolia (Göbekli Tepe și Çatalhöyük), vedem că această Evă pre-indoeuropeană e, totuși, mai degrabă absentă. Aici avem de-a face cu

o artă falocentrică, adamică, obsedată de animale sălbatice. Acești primi agricultori din Orientul Apropiat nu sunt deloc așa de preocupați de fertilitate, matriarhat și forme feminine. În Göbekli, unde nu există nici un os de animal domestic, ce să mai vorbim de o așezare, există un templu de piatră ale cărui basoreliefuri proiectează în toate direcțiile animale periculoase, majoritatea cu penisul indicat fără greș, colți ascuțiți, fălci exagerate. De o mare zeiță, deci, nu poate fi vorba. Există o singură imagine feminină păstrată acolo, și ea are obscenitatea primitivă a operelor produse rapid, sub orbirea unei poveri hormonale, de un bărbat năpăstuit. Impulsul din care a venit această imagine, incizată pe o bancă de piatră, nu are nici o legătură cu dorința de a auzi un gângurit de copil și nici cu dorința de a omagia grația feminină. Execuția ei nu are nimic din calitatea basoreliefurilor animaliere de pe pilonii de piatră, așa cum nu se poate concepe că mâna care a realizat frizele asiriene cu lei ar putea zgâria un desen stângaci și obscen într-o budă din gară.

La aproape două mii de ani după începuturile sitului de la Göbekli apar primele semne de activitate la Çatalhöyük, unul din cele mai importante situri din lume pentru studiul artei și religiei preistorice. Nici acolo nu se regăsește nimic domestic în registrul obsesiilor artistice, ci doar coarne, gheare și colți de animale carnivore și păsări răpitoare. Animalele pictate au penisul marcat cu aceeași meticulozitate, iar coarnele (nu mai puțin de 12.000 descoperite) folosite în contexte rituale sunt în mare majoritate de taur, nu de vacă, cu siguranță animalul nefiind nedomesticit, cel puțin în prima mie de ani a așezării. La Çatalhöyük s-a găsit, într-adevăr, o statuetă a unei femei goale flancate de două feline, dar ea rămâne o descoperire izolată, iar din cele 1.800 de figurine descoperite acolo doar 2% sunt feminine. Imaginea unei femei care dă viață și protejează viața lipsește deci și din acest celebru sit anatolian. N-o vedem nicăieri pe Eva neolitică din Orientul Apropiat. Cât despre Adam, el e obsedat de animalele sălbatice, iar nu de pornografie.

Ca să părăsim Göbekli Tepe: dacă a fost acolo un paradis, trebuie să fi fost doar într-un sens figurat, în care viața preistorică a fost văzută ca paradisiacă, în principal datorită unor calcule care sugerează că vânătorii-culegători aveau o săptămână de lucru mult mai aerisită decât agricultorii de după revoluția neolitică. Ziceam de altfel că posibilitatea transmiterii legendelor de-a lungul a câteva milenii rămâne ceva destul de discutabil. Mulți cercetători au dificultăți în a accepta că Homer ar putea vorbi despre un război troian de care îl desparte aproape o jumătate de mileniu, în ciuda studiilor despre eficiența hexametrului, văzut ca o adevărată capsulă transportoare de fapte și idei codificate lingvistic. Ecartul cronologic între Göbekli și cei care redactează Facerea este însă de vreo douăzeci de ori mai mare. Asta nu înseamnă că situl nu e cu totul și cu totul fascinant, fie și numai pentru sugestia că sedentarizarea – și agricultura – au fost rezultatele, în jumătate de mileniu, ale existenței, mai întâi, a unui loc sacru. Aceeași ipoteză a fost propusă acum ceva vreme și referitor la apariția primelor orașe grecești.

Am văzut povestea lui Adam și a Evei din câteva unghiuri arheologice: arta paleocreștină a sarcofagelor, grădinile ahemenide, paradisul pierdut al Neoliticului, speculațiile talmudice și cabalistice legate de mormântul lor din Hebron. Concretețea materialului arheologic, de pildă mortarul fin pe care sunt pictate frescele cu cei doi din catacombele romane, nu ascunde că disecăm de fapt corpul unei metafore. Dar indiferent de existența „reală“ – și indiferent ce dorim să însemne acest lucru – a unui Adam și a unei Eve, comportamentele umane inspirate de credința în această metaforă (și urmele lor materiale) sunt cât se poate de reale, deci pot fi studiate fără vreo crampă metafizică.

# 7. Lumea de dincolo și casa de dincoace. Taj Mahal și Mausoleul din Halicarnas

Iubirea Artemisiei pentru Mausolos a fost monumentală, iar suferința ei la moartea lui era dată de exemplu în Antichitate. Suntem în Caria, o provincie a imperiului ahemenid, cum erau în Asia Mică și vecinele Lydia sau Phrygia. Mausolos condusese Caria ca satrap persan, rămânând în același timp un rege semiindependent. Datorită lui, zona asta de pe coasta sud-vestică a Turciei de azi devenise un ogor cultural greco-persan, pe care Alexandru Macedon, cel mai celebru agricultor al Antichității, îl cucerește la nici douăzeci de ani după moartea lui Mausolos.

Dincolo de sentimente, o parte din motivele pentru care Artemisia a construit celebrul mausoleu au fost cu siguranță politice și religioase, după cum nici iubirea lui pentru ea nu era apolitică. Artemisia pare, oricum, să fi fost implicată cot la cot cu el în conducerea statului. Inscripții din Erythrai și din Labraunda (două decrete legate de proxenie, instituția ospitalității antice) îi pomenesc pe amândoi, ca și cum importanța lor în stat ar fi fost egală. Poate că nu e cine știe ce indiciu, pentru că o tradiție din Caria, cu rădăcini anatoliene, pare să fi cerut ca dinastul și soția lui să fie amintiți laolaltă. Cele două inscripții sugerează în orice caz că Mausolos era, dacă nu fericit, măcar nu atât de nemulțumit de consoarta lui încât să întrerupă tradiția.

Artemisia s-a asigurat că arheologii vor avea întotdeauna ceva de spus despre soțul ei (care îi era și frate – o altă tradiție, căci și cuplul regal care le-a urmat la conducerea Cariei erau tot frate și soră). În cei doi ani cât i-a supraviețuit (353–351 a.Chr.), ea a construit la Halicarnas (azi portul Bodrum) monumentul funerar ce avea să devină instantaneu una dintre cele șapte minuni ale lumii antice și să dea pentru totdeauna numele oricărei amenajări funerare

care ia ochii. Monumentul, mai înalt ca un bloc cu zece etaje (comparație care, sunt convins, nu l-ar fi încântat pe rege), domina portul antic și a rămas aproape intact până în Evul Mediu. Acum nu mai găsim nimic în picioare din el, dar campaniile arheologice și câteva descrieri antice arată suficient de clar că era vorba de o bază substanțială pe care stătea un pseudo-templu cu 36 de coloane de jur-împrejur, susținând la rândul lui o piramidă în 24 de trepte, încununată de o cvadrigă. Tot tortul ăsta era garnisit cu sute de statui și ornat cu trei frize în basorelief. Fiecare friză a fost lucrată în marmură de altă proveniență, una (cea mai bine păstrată, cam un sfert din friza originală) cu o amazonomahie, alta cu centauri și a treia convențional numită „cu care trase de cai". Din aceasta din urmă s-au păstrat însă atât de puține fragmente, încât subiectul ei real putea să fi fost și o vizită la dentist. Aceste frize nu sunt chiar de calitatea frizelor Parthenonului, dar sunt cât se poate de onorabile, puțin înflorite, cu mantiile personajelor, învolburate ca a lui Zorro, legând unul de altul grupurile izolate care se luptă.

Am vrea să avem o inscripție în care Artemisia vorbește despre soțul ei, chiar și într-un registru oficial, dacă nu în versuri care să miște și pietrele. Dar nu avem. Ar fi folositor să cunoaștem măcar contribuția Artemisiei la arhitectura și programul iconografic al monumentului. Doi ani de lucru pare cam puțin pentru un asemenea proiect, și poate că Mausolos însuși începuse lucrările de construcție din timpul vieții, ca orice om care înțelege că nu se știe ce vor face alții cu proiectele tale după ce nu mai ești la putere. E deci posibil ca el însuși să fi ales temele decorației: o amazonomahie nu are nimic surprinzător pentru un rege carian elenizat. Pe de altă parte, faptul că planul edificiului taie un mormânt monumental mai vechi sugerează ceva grabă. Dacă deci temele au fost alese de fapt de regină, nu e deloc imposibil ca ele să fi inclus aluzii specifice la dragostea celei rămase în urmă pentru cel plecat. Unul din episoadele cele mai populare din lupta grecilor cu amazoanele este de pildă uciderea Penthesileei de către Ahile, despre care am

vorbit într-un capitol anterior, iar lupta lapiților cu centaurii are loc la o nuntă. Ciclul lui Tezeu poate să fi inclus povestea relației eroului cu amazoana Antiope, și ea deja menționată. Pe basoreliefurile amazonomahiei care s-au păstrat nu par a fi subliniate implicațiile conjugale, dar vreau să zic că s-ar putea ca Artemisia, cerând o asemenea friză pe mausoleu, să fi făcut de fapt, simbolic, o declarație publică de atașament conjugal.

Poate că unele din statuile sau basoreliefurile provenind de la mausoleu mai există şi azi undeva în zidurile castelului construit de cavalerii ospitalieri în Bodrum, de unde altele au fost deja duse la British Museum. La începutul secolului 16, când castelul a fost extins și întărit, sursa cea mai bună de material de construcție au fost ruinele mausoleului, atunci distrus de cutremure relativ recent. Timp de treizeci de ani, aceste ruine au fost exploatate ca o carieră de piatră, încât aproape toată roca vulcanică (un andezit verde care se asociază cu situl în amintirea oricărui vizitator) din miezul mausoleului a devenit material pentru extinderea castelului. *Pour la bonne bouche*, cam tot ce însemna decorație sau placaj de marmură a fost ars pentru producția de mortar, pentru că din marmură se face cel mai bun var. Un asemenea cuptor modern n-a fost găsit acolo, dar resturile varnițelor trebuie să fi dispărut în timpul primelor săpături moderne, foarte heirupiste. Au rămas însă mii de țăndări de reliefuri și statui, evident sparte cu barosul. Asta trebuie să fi fost soarta tuturor sculpturilor lui Skopas, care decorase partea de est a mausoleului, în vreme ce trei alți maeștri greci ai clasicismului târziu se ocupaseră, pare-se, de celelalte laturi. Unele fragmente de friză au fost totuși încasatrate în zidul castelului, ca un fel de curiozități. Tot cavalerii au descoperit, în 1522, și mormântul propriu-zis al lui Mausolos. Un raport publicat în 1581 de un istoric francez (și traducător al lui Titus Livius), Claude Guichard, descrie ce s-a întâmplat. Raportul, provenind direct de la un comandor al ordinului cavalerilor ospitalieri, spune cum, tot demantelând ei conștiincios mausoleul piatră cu piatră, au ajuns până la urmă la un fel de mică

intrare ca de peșteră. „Ci coborând înăuntru, aflară acolo o mare și preafrumoasă încăpere pătrată“ și, într-un alt compartiment, un sarcofag. Cercetarea acestuia din urmă au lăsat-o, ce să vezi, pentru a doua zi, când însă au găsit capacul de marmură dat la o parte și locul presărat cu fragmente de aur. Greu de zis dacă raportul trebuie să ne facă să-i compătimim că n-au putut ei înșiși să jefuiască mormântul, sau să ne convingă că nu cavalerii sunt de vină. Oricum, rezultatul e că nu știm exact cum l-a depus Artemisia pe soțul ei în mormânt.

Arheologia ne poate oferi o analogie – mormintele regilor macedoneni de la Vergina. Aici, oasele arse ale tatălui lui Alexandru, regele Filip al doilea (mort în 336 a.Chr., la nici 20 de ani după Mausolos), au fost puse într-un sicriu miniatural (*lárnax*) de aur, cântărind 11 kg, plasat la rândul lui într-un sarcofag de marmură, cu un alt *lárnax* cuprinzând oasele soției iubitoare în apropiere. Termenii comparației – Caria și Macedonia – sunt însă suficient de îndepărtați, în ciuda puternicei influențe elenice în ambele, ca să nu-l putem folosi pe unul pentru reconstrucția celuilalt altfel decât într-un mod orientativ.

Ce ne-ar mai putea spune arheologia despre cuplul Artemisia–Mausolos? Primele săpături făcute la Bodrum, începute în 1857, au descoperit pe terenul casei imamului din localitate două statui. În aceste statui, cele mai remarcabile găsite în sit, o parte din literatura de specialitate vrea să-i vadă pe Mausolos și Artemisia, deși, ce-i drept, ei nu sunt identificați prin nici o inscripție. Sculpturile (fig. 11) sunt de două ori mărimea naturală, în poziția numită *contrapposto*, adică nu rigid, ca soldații în poziție de drepți, ci relaxat, cu greutatea doar pe un picior (un fel de a zice, „admirați-mă“, eu mă voi face că nu știu nimic). Figura regelui e oricum numai convențională nu – începând cu faptul că nu e grec. Vedem un străin cu o față masivă, de stăpânitor de popoare, întinerită de o mustăcioară și o barbă scurtă, cu o chică eroică și ochi mici, dar tenebroși. Faptul că sculptorul adus de undeva din Grecia continentală a produs aici un portret veritabil, și nu o flaterie de comandă face cu atât mai trist faptul că fața Artemisiei lipsește aproape complet,

spărturile pietrei abia lăsând să se mai ghicească fruntea și ochii. Ca și regele, ea are un trup zdravăn și privește drept înainte; boneta (*sákkos*) lasă să se vadă trei rânduri de bucle simetrice, ținute în frâu ca pentru o ocazie oficială, iar mantia de tip *himátion* e trasă peste creștet ca un voal, probabil în semn de doliu. Un detaliu, cred, relevant ține de materialul statuilor. A ei constă dintr-un singur bloc de marmură – de Pentelic, marmura tuturor proiectelor clasice din Atena. Cu statuia regelui lucrurile sunt mai complicate: pe un corp de Pentelic a fost adăugat capul făcut separat din marmură de Paros, poate cea mai albă dintre toate. Regina s-a privat de această notă de sofisticare, oferindu-i soțului decedat, cu generozitate, profilul public mai prestigios. Sau poate ea nu e regina, ci doar una din cele 36 statui comparabile dintre coloanele monumentului; buclele ei, redate într-o manieră arhaizantă, ar putea sugera că reprezintă un personaj dintr-un veac anterior.



*Fig. 11. Statui de marmură, identificate convențional ca Mausolos și Artemisia, găsite la Bodrum (Halicarnas). Sec. 4 a.Chr.*

Ar mai fi de pomenit și descoperirea expediției daneze venite de la Aarhus, care a săpat la Bodrum în 1966–1977. La intrarea în camera funerară a lui Mausolos, arheologii au găsit câteva schelete de oi întregi, ciozvârte de oaie (sau de capră – sunt două specii greu de deosebit după oase), vițel și taur, găini și porumbițe, o gâscă și foarte multe ouă. Acum, eu cred că putem fi de acord că dacă într-adevăr iubești, apoi aduci de-ale gurii. Cu această ofrandă de hrană, de factură orientală, într-un monument pe care l-a vrut după moda grecească, Artemisia chiar bifează totul de pe listă. Indiferent cât de mult l-a iubit ea pe regele din Halicarnas, iubirea Artemisiei n-a însemnat așa mult pentru el, cel puțin dacă ne luăm după Lucian din Samosata, ironistul genial și într-o ureche al Antichității. Sigur, el scrie la cinci secole de la

ridicarea Mausoleului, dar povestea rămăsese paradigmatică, în caietul de sarcini al oricărui exercițiu retoric. În *Dialogurile morților*, Lucian îl face pe Mausolos să declare, din lumea de dincolo, că se simte mândru din trei motive: pentru că a fost rege, pentru că a avut tot soiul de calități (între care găsește timp să sublinieze frumusețea și curajul) și pentru că are un mormânt incomparabil. Ratează, deci, tocmai motivul principal – ar fi putut să fie mândru pentru că a fost așa de iubit. Dar Lucian era prea puțin sentimental pentru a înjgheba asemenea replici. Altor istorici antici, între care Valerius Maximus, le place să reia anecdota, nu prea veselă, ce spune că, după moartea și incinerarea soțului ei, Artemisia i-a pus cenușa într-o cupă de vin pe care a băut-o, ca să devină ea însăși mormântul soțului ei. Este o faptă lipsită de considerație față de arheologi, pentru că face să dispară probele de la dosar. Sigur că acest istoric (care scrie în vremea împăratului Tiberiu) se înșală când sugerează că cineva putea să pună un corp transformat în cenușă într-o cupă de vin. Oricât de performant va fi fost rugul funerar al lui Mausolos, produsul final nu putea coborî sub două-trei kilograme. Sursele scriitorului latin precizau probabil că Artemisia amesteca zi de zi câte puțin din această cenușă în băutură. Așa lucrurile par mai rezonabile, desigur nu cu mult. Azi, datorită obsesiei pentru cosmetizarea și aseptizarea morții, fragmentele de oase rămase după orice ardere sunt întâi pulverizate și abia apoi amestecate cu cenușa care se înmânează familiei. În Antichitate însă, aceste oase ajungeau în urna cinerară. Orice arheolog ajunge să culeagă, din resturi de ruguri antice, cu degetele sau cu penseta, sute de mici fragmente gri ca fildeșul sau albăstrite ca sticla, micșorate și torsionate. Ceva îmi spune că puse în vin, unele din ele ar pluti, ceea ce ar face actul de a bea mai complicat și mai puțin agreabil decât s-ar cuveni să fie. Indiferent de ce au reținut colecționarii antici de fapte memorabile din povestea asta, Artemisia a știut să transforme un amor pământesc într-un monument pentru comemorarea socio-religioasă a lui Mausolos

ca erou, mergând astfel mult dincolo de consumul sentimental de cenușă.

Dintre toate monumentele funerare care au luat numele de *mausoleu* de la cel construit cândva în Halicarnas, cel mai celebru e probabil Taj Mahalul din Agra (India), construit, în compensație istorică, de soțul supraviețuitor pentru soția sa. Artemisia nu avusese copii, în vreme ce soția lui Shah Jahan a murit la 38 de ani la nașterea celui de-al paisprezecelea copil. Ridicat la două mii de ani după cel azi aproape complet distrus, din Caria, mormântul construit de al cincilea împărat mogul pentru Mumtaz este aproape perfect păstrat. Spun aproape perfect pentru că abia în ultimii treizeci de ani arheologia a recuperat câteva amănunte importante despre el. Istoria arhitecturii n-avea, firește, nevoie de ele ca să rețină Taj Mahalul, dar ele leagă și mai mult, din perspectivă arheologică, dragostea de tema paradisului, așa că merită discutate aici. Nu se știe când s-ar putea reflecta unele nuanțe personale în detalii care țin de geopolitică sau de zidărie. Împăratul a îngropat-o așadar pe „favorita palatului" (Mumtaz Mahal) în „coroana palatului" (Taj Mahal – *mahal* vine în hindi din același cuvânt arab care a dat în română, via turcă, mahalaua). Dar pentru noi aici va fi mai importantă grădina decât palatul.

Resursele imperiului mogul în secolul 17 nu se puteau bineînțeles compara cu cele ale unei satrapii persane antice – suprafața acestui imperiu, cuprinzând India și părți din Afganistan, trebuie să fi fost de vreo 30 de ori mai mare decât Caria. Nici o mirare deci că monumentul, de aproape două ori mai înalt decât cel din Halicarnas, n-a dus lipsă de nimic. Meșterii au fost convocați din India, Persia și Turkestan, și materialele transportate din toate colțurile acestei lumi rotunde. Marmura albă cu vine gri (de Makrana) a fost astfel excepțional intarsiată cu cornalină, agat, coral, turcoaz, granat, lapis-lazuli, jasp și încă vreo douăzeci de alte pietre semiprețioase (pentru listele astea trăiesc regii) (fig. 12). Marmura îmbracă ziduri făcute înțelept din cărămidă, și le dematerializează aproape complet, pentru că suprafețele devin perfect omogene și precis

decupate. Istoria arhitecturii de prestigiu e de altfel o istorie a două ambiții contrare, una care copleșește prin masivitate, deci prin supralicitarea materialului, și alta care vrea să anuleze materia, să facă domurile să pară că plutesc sau să înlocuiască zidurile cu vitralii. Domul enorm al Taj Mahalului, ca un mugure din trei sferturi de sferă, stă într-adevăr suspendat deasupra unui corp de zidărie octogonal, perforat de nișe ogivale (*iwan*-uri în miniatură). Cronicile contemporane spun că Shah Jahan s-a implicat personal în concepția și realizarea monumentului. Asta nu înseamnă deloc că edificiul a ieșit mai bine decât ar fi ieșit fără implicarea lui, dar înseamnă că reflectă totuși ceva, oricât de puțin, din ce simțea împăratul, care în situația asta nici nu mai era împărat, ci doar un om căruia îi murise nevasta. Obsesiile lui par să fi fost simetria și contrastul – terapie prin arhitectură. Simetria bilaterală ține de identitatea fațadelor, dar se vede și în grădina geometric împărțită în patru dreptunghiuri, în turnurile ca niște minarete din colțurile plintei, sau în cele două construcții în oglindă de-o parte și de alta a mausoleului, una, o moschee, cealaltă, o casă de oaspeți. Cele două din urmă sunt construite dintr-o gresie roșie care flatează marmura mausoleului, care la rândul ei pune în valoare arabescurile încrustate în culori vii, nemaipomenit de delicate de altfel, care îi decorează fațadele. Mormintele propriu-zise se află într-un nivel subteran, necesarmente sobru, al mausoleului, iar la nivelul intrării se află, perfect central, cenotaful ei și, imediat la vest, al lui. Cenotaful lui Shah Jahan e mai mare, lucru curios, dar ambele sunt minunat împodobite în marmură tăiată (tot *pietra dura*, ca și arabescurile), într-o cheie florală care amintește grădina de afară, dar și caligrafic, cu inscripții care reiau cele 99 de nume ale lui Allah. Acest mormânt al împăratului este unica sursă de asimetrie din tot complexul, prin situarea puțin excentrică și prin discrepanța în dimensiune față de celălalt cenotaf. Mă întreb dacă prin asta Shah Jahan își rezerva poziția privilegiată în ansamblul Taj Mahalului, sau, dimpotrivă, se caracteriza pe sine în prezent drept singurul eșec dintr-un univers perfect

structurat în jurul femeii pe care o iubise. Cu alte cuvinte, avem de ales între o interpretare politică, de semnalare a dominației, și o metaforă a lui „a-nu-și-mai-găsi-locul".



*Fig. 12. Taj Mahal, Agra, India. Detaliu al decorației de marmură intarsiată. Sec. 17.*

Întrebarea la care a răspuns recent arheologia este de ce se află mormântul lui Mumtaz chiar la capătul complexului funerar, pe malul râului Yamuna. Într-adevăr, de ce nu în centru, la loc de cinste? O interpretare cărturărească mai veche, foarte seducătoare, care combină *romance*-ul și religia, este că planul complexului Taj Mahal (mausoleu și grădină) s-ar fi inspirat dintr-o diagramă cosmologică inclusă într-un tratat sufist. E vorba despre tratatul de secol 13 al lui Ibn al-Arabi, numit *Revelațiile de la Mecca*. Schița, într-adevăr foarte asemănătoare unui plan arhitectural, înfățișează Câmpia Adunării în Ziua Judecății. Această câmpie e locul unde, în credința islamică, după sfârșitul lumii, Allah se va așeza pe tron și va judeca. Pe diagrama înțeleptului sufist din Andaluzia medievală, de altfel unica reprezentare a tronului lui Allah din toată lumea musulmană, reticentă la asemenea imagini, tronul apare ca o stea cu opt colțuri, încadrată simetric de un fel de tribune pentru drept-credincioși. Toate astea se află la capătul de sus al diagramei, adică tot așa cum mausoleul octogonal al lui Mumtaz e poziționat față de grădină, flancat de moschee și de casa de oaspeți. Rezervorul central al grădinii, supraînălțat (pentru a crea presiune)

corespunde la Ibn al-Arabi cu Hawd al-Kausar, lacul din care Mahomed va da să bea înviaților arși de sete. Fără îndoială că și Shah Jahan, și arhitecții lui cunoșteau diagrama. Ibn al-Arabi era foarte admirat în India mogulă: unul din fiii lui Jahan îl folosește în propriile lui tratate mistice, iar printre multele còpii manuscrise ale *Revelațiilor de la Mecca* se păstrează una care a aparținut tatălui lui Shah Jahan. De altfel, în chiar orașul în care a murit Mumtaz, soțul ei vizitase în tinerețe un înțelept sufist pe care îl admira. În bună măsură, toate astea sprijină ideea că Shah Jahan a dat anumite înțelesuri escatologice complexului funerar, poziționând iubirea lui pentru Mumtaz într-o adevărată fortificație teologică.

Motivația principală a săpăturilor arheologice n-a fost totuși dorința de a afla dacă există o explicație mai bună decât cea de mai sus pentru poziția excentrică a mormântului. Scopul lor a fost mai degrabă să verifice dacă există ceva adevăr într-o legendă, răspândită încă din timpul domniei lui Shah Jahan, care zice că un mausoleu de marmură neagră ar fi fost ridicat pentru împărat pe malul opus al râului. Aici trebuie mers la raportul publicat în 1675 (deci la nici treizeci de ani de la terminarea Taj Mahalului) de călătorul francez Jean-Baptiste Tavernier, care petrecuse o multă vreme în India și-i cunoscuse acolo toate mărimile. Tavernier zice că „Shah Jahan începuse să-și facă mormântul de partea cealaltă a râului, dar războiul pe care l-a purtat cu fiii lui i-a stricat planul, iar Aurangzeb, care domnește acum, nu s-a mai îngrijit să-l termine". Plasamentul asimetric pe care îl aminteam mai sus, al cenotafului lui Shah Jahan, ar putea fi luat în acest caz ca o indicație că Taj Mahalul fusese inițial conceput doar pentru ea, nu și pentru el. Orice alte speculații privind înțelesul unei asemenea derogări de la simetrie ar deveni *ipso facto* caduce.

În anii 1990, autoritățile indiene, mai apoi cu colaborarea câtorva instituții americane (inclusiv a Smithsonian Institute), au început săpături imediat la nord de Taj, peste râu. Oameni vajnici, au mutat mai mult de zece mii de tone de sol și nisip depus de inundațiile periodice ale râului Yamuna, un afluent al

Gangelui, azi mai puțin abundent decât pe vremea când asigura apa pentru toate grădinile mogule de pe malurile lui. Stratigrafia depunerilor se vede limpede în imaginile cu zidul de cărămidă dezgropat de-a lungul râului. Păstrat pe vreo 300 m, acest zid era întrerupt doar de o serie de trepte care coborau până la apă. Un singur turn se mai păstrează, la colțul de SE, realizat din aceeași gresie roșie, cu un *chhatri*, un fel de chioșc octogonal, cu o mini-cupolă. În primii ani, arheologii au deschis vreo 30 de casete de 10 × 10 m. Urmau o metodă introdusă în India pe când, imediat după al Doilea Război Mondial, fusese numit ca director al serviciului arheologic național un arheolog britanic cu o mustață *à la* Dali, Mortimer Wheeler, unul din părinții arheologiei moderne. Rezultatul principal al acestor investigații a fost descoperirea unui imens bazin octogonal, fiecare dintre laturi având 27 m și descriind în plan 16 arce pentalobate. Bazinul era străpuns de 25 de guri de fântână de un metru diametru, la care ajungeau conducte subterane de teracotă și care prin jocul controlat al presiunilor puteau deveni arteziene. Călătorii care credeau că semnalează fundațiile Tajului negru trebuie să fi observat tocmai părți din acest bazin, treptat acoperit. Săpăturile au mai scos la iveală și rezervorul central, mai mic, și alte pavilioane cu 12 uși (*baradari*), probabil legate inițial între ele de coridoare acoperite. Așa a fost deci redescoperit situl Mehtab Bagh, o grădina de opt hectare care continuă logic și geometric topografia complexului Taj Mahal. În această grădină, Jahan admira Taj Mahalul la lumina lunii (*mehtab* în persană). Analizele paleobotanice (primele de acest fel pe o grădină din perioada mogulă) și textele istorice referitoare la grădinile islamice în general fac posibilă reconstituirea acestei grădini, cu flori al căror polen din păcate nu s-a păstrat și cu varietăți de magnolie, chiparos, cedru și mai prăpăditul fistic, ale căror fibre conservate în probele de sol au putut fi identificate de specialiștii de la New York Botanical Gardens. (În timp ce americanii le studiau la microscop ca să facă o propunere validă de reconstituire istorică, indienii replantau deja terenul cu specii alese în mod rezonabil,

dar neştiinţific.) Mehtab Bagh este în orice caz pandantul perfect al grădinii din faţa Tajului. În marele ei bazin se şi reflecta mausoleul (dimensiunile lor sunt practic aceleaşi), şi într-adevăr schema aleilor cu bazinul octogonal de la nord de râu este o reflecţie în oglindă a complexului mausoleu plus grădină de la sud de râu. Nu mai e nevoie deci de ipoteza inspiraţiei exclusive din Ibn Al-Arabi. Şi de altfel, nici măcar un fragment de marmură neagră n-a fost găsit de partea cealaltă a râului.

O grădină deci, dar în realitate un palat fără acoperiş, conform unei definiţii date de directorul american al proiectului dedicat grădinilor mogule. Cel mai important este că recent descoperita grădină face parte din planul original al complexului Taj Mahal, iar astfel, dintr-odată, mausoleul ajunge în însuşi centrul complexului – cu alte cuvinte, al paradisului. Într-adevăr, toate grădinile sistematizate de acest tip (*charbagh,* aşadar cu patru axe, mai precis canale de apă reprezentând râurile Paradisului) nu sunt nimic altceva decât replici ale grădinii cvadripartite a Paradisului, aşa cum e descrisă în Coran. Înseşi surele înscrise caligrafic în faţadele complexului sugerează acest lucru: de pildă sura 89, de pe poarta de intrare în complex, unde Allah spune: „Intraţi în paradisul meu!“ Grădina-paradis, fără conotaţii religioase, avea o tradiţie persană cel puţin bimilenară în vremea lui Mumtaz Mahal şi a lui Shah Jahan. (Spuneam în Capitolul 5 că grădina persană din vremea dinastiei ahemenide, înconjurată cu ziduri – *pairi daeza* –, este şi la originea cuvântului grec *parádeisos*.) Limbajul grădinii ţine însă, paradoxal, şi de construcţia sexuală, prin graţia florală, feminină şi conotaţiile masculine ale vânătorii de lei din parcul regal persan. Iar acest parc era o componentă a paradisului preislamic pe care grădina noastră îl imită.

Atipic în ansamblul artei islamice prin influenţa hindusă (motivul recurent al lotusului) şi mai ales prin dedicaţia formală către o femeie, Taj Mahalul se raportează la dragoste în termeni, cum se vede, destul de polifonici. Shah Jahan a fost închis în 1658 de fiul lui în Fortul Roşu din Agra şi şi-a petrecut ultimii opt

ani din viață în arest la domiciliu (dar ce domiciliu!). E posibil ca partea cea mai bună, dar și cea mai proastă a acestei captivități să fi fost faptul că Taj Mahalul era vizibil de la fereastră.

Am vorbit în acest capitol despre două monumente legate atât de dragoste, cât și de religie. În plus, ele sunt și declarații politice de putere, în textul cărora declarația de iubire a fost înscrisă mai mult sau mai puțin pe furiș. Mausoleul din Halicarnas este un edificiu de tip *heróon*, menit să îl celebreze pe Mausolos ca erou, hibridizând însă teme arhitecturale liciene, grecești și egiptene într-un discurs dinastic de *leadership* transregional al Cariei de secol 4 a.Chr. Influență transregională nu va avea conducătorul Cariei decât atunci când acest conducător va fi însuși Alexandru Macedon, dar asta nu mai contează. Nici mausoleul din Agra, construit la două mii de ani după cel din Halicarnas, nu are doar o dimensiune conjugal-romantică, ci dă seamă, printr-o sinteză decorativă islamică-hindusă și perso-indiană, de puterea mogulilor coborâtori din Tamerlan. Și vorbește până azi, chiar dacă după Shah Jahan și fiul lui, Aurangzeb, imperiul a decăzut.

# 8. Hic bene futuit. Graffiti erotice la Pompei

Graffiti cu teme sexuale se cunosc încă de la începutul perioadei grecești arhaice. Câteva sute de epocă romană provin de la Pompei, unde s-au descoperit aproape zece mii de graffiti de toate tipurile. Cele erotice sunt, în general, porcoase, chiar dacă sunt și câteva de-a dreptul lirice sau involuntar lirice. Fără îndoială că scrijelitorul anonim de măscări nu vedea în acest fel de inscripție un prilej pentru o nuanțare mai judicioasă a sentimentelor sale. Uneori e vorba de nimic mai mult decât de expresia francă a unor dorințe sexuale irepresibile. Alteori ele sunt însă instrumentate social în diferite forme de autopromovare sau de competiție între bărbați, dacă nu cumva folosite chiar ca instrumente de dominație și control asupra femeilor. Multe din ele ar fi azi ușor încadrabile la mitocănie, dar se vede treaba că dacă ai bafta să fii îngropat de erupția unui vulcan, cu textele tale de perete de budă cu tot, primești o a doua șansă. Ceea ce era la origine grosolan poate deveni o declinare măcar onestă, ca să nu zicem chiar dureros de dulce, a unor pulsiuni primare.

Propun să citim efectiv de pe zidurile Pompeiului, expuse de săpăturile arheologice de la mijlocul secolului 18 încoace. Dar mai întâi două observații tehnice. În primul rând, prin graffiti înțeleg inscripții zgâriate pe suprafețe care n-au fost concepute pentru așa ceva, așadar nu pe tăblițe cerate, ci în special pe tencuială; nu includ printre ele, deși uneori se face asta, și inscripțiile pictate (*dipinti*). În al doilea rând, nu există informații că în Antichitatea greco-romană era ceva în neregulă cu scrisul pe pereți. Aceste graffiti nu par să fi avut nimic subversiv sau ilegal. E interesant, în plus, că ele au fost descoperite și în locuințe private și în alte spații care azi n-ar fi considerate publice. Din Spania în insulele grecești, și evident în Italia, graffiti apar pe zidurile interioare ale

clădirilor particulare sau publice de tot felul, în holuri la fel de bine ca în dormitoare, la toate înălțimile, adică scrise în picioare sau întins pe jos (ori în pat) (fig. 13).

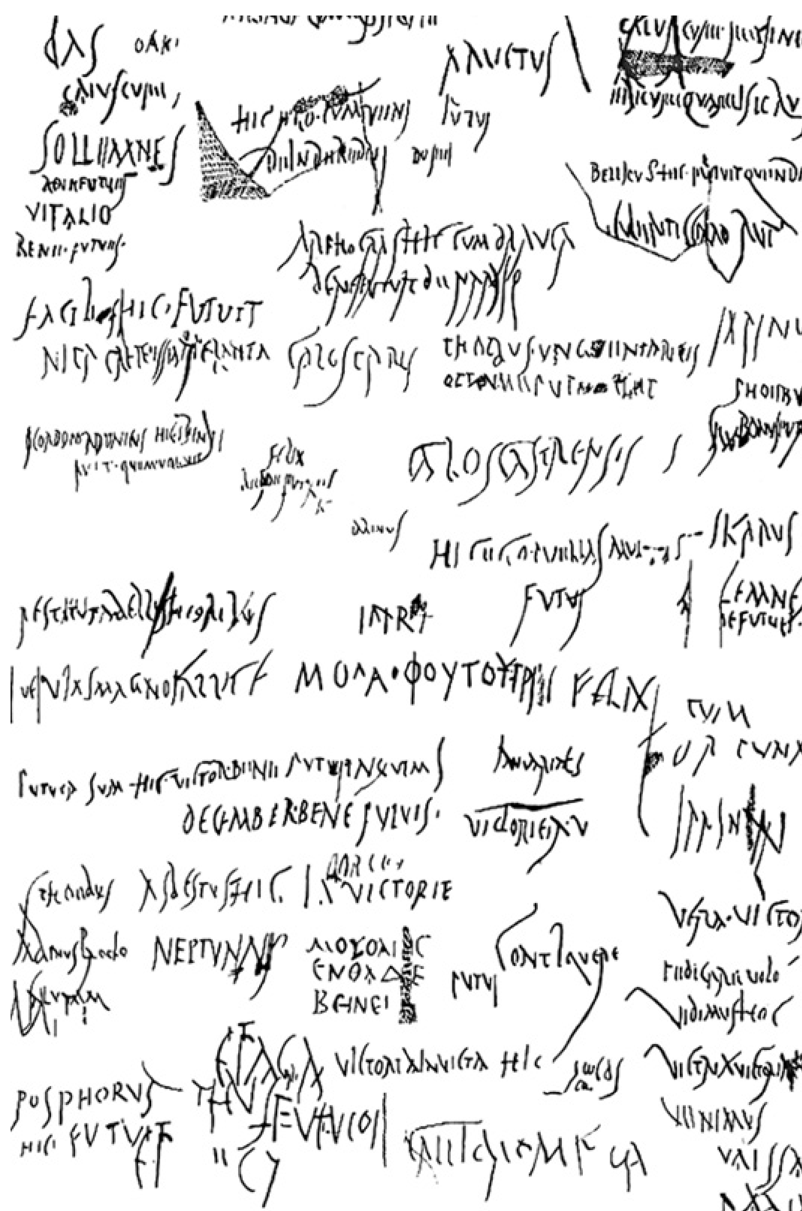


*Fig. 13. Graffiti obscene de pe diferite ziduri pompeiene, în principal din sec. 1 p.Chr., din volumul IV al* Corpus Inscriptionum Latinarum.

Uneori dimensiunea erotică e tranzitorie, și obscenitatea lipsește cu totul. Un graffito latin care zice „Mult voiam să venim aici, dar acum vrem și mai mult să plecăm“ apare înscris în vreo cinci locuri în Pompei și o dată undeva în Franța romană. Nu se poate ști dacă sunt mâzgălelile unor turiști din Roma dezamăgiți de o raită prin Pompei, sau de un fel de

epitaf al unui *city break* amoros început bine, dar terminat în mlaștina bine-cunoscută a certurilor de voiaj. Un graffito ceva mai extins care începe cu formula citată pare să sugereze că, în ciuda pluralului, un bărbat vorbește de fapt în nume propriu – cu implicații și mai neplăcute pentru cuplu. Pare totuși că majoritatea bărbaților care aleg să împărtășească cetății amănunte din viața lor preferă inscripții comemorative mai clare, din care sunt destule la Pompei. Una zice: „Am regulat aici pe 14 august – și pe 20 august“; în altă parte: „I-am tras-o hangiței“ („*futui coponam*“). Cineva meditează: „Lui Nymphe i-am tras-o; lui Amomus i-am tras-o; lui Perennis i-am tras-o“. Nu sunt cuvintele unui mare scriitor, ci ale cuiva care întocmește un tabel de victorii (primele două feminine, a treia masculină).

O altă inscripție, găsită într-un loc întunecos al teatrului, combină o atmosferă de petrecere a burlacilor cu o parodie de epigrafie oficială ce consemnează o victorie militară. „În ziua a unsprezecea înainte de calendele lui decembrie, pe când Marcus Messalla și Lucius Lentulus erau consuli, Epaphras, Acutus și Auctus au adus în acest loc o femeie numită Tyche; prețul a fost de 5 ași pentru fiecare, adică 15 ași în total.“ Autorul, cu pedanteria lui autoironică, trebuie să fi fost totuși un tip cultivat, dacă nu cumva prea cultivat, de vreme ce detaliile pe care preferă să le dea despre escapada din data de 21 noiembrie, anul 3 a.Chr sunt cele contabile. Un alt grup cu un reprezentant care ia asupră-și scrierea analelor e cunoscut dintr-o inscripție din bordel: „Cu 17 zile înainte de calendele lui iulie, Hermeros cu Phileteros și Caphisus au futut aici“. Alți doi înțeleg, ca Da Vinci cu *sfumato*-ul lui, că a menține lucrurile vagi înseamnă a le face mai puternice. Un oarecare Bellicus spune că i-a tras-o „unui tip“ („*futuit quendam*“); Placidus, „oricărui tip a vrut“ („*futuit quem voluit*“). Se pare totuși că aceste forme masculine nu trebuie luate în serios în graffiti în secolul 1 p.Chr., așa că traducerea mai corectă ar fi, simplu – dar bogat –, i-a tras-o *cuiva*. Alții se dezic de această ambiguitate și intră plini de încredere în

competiție notând, în bordel, „*Hic ego puellas multas futui*“, unde în loc de „cineva“ avem, un pic mai precis, „multe fete“. Omul cel mai concret de la Pompei trebuie însă să fi fost cel care scrie – vesel sau melancolic? nu vom ști niciodată – pe o coloană din marea palestră: „Pe 9 septembrie eu, Quintus Postumius, l-am invitat pe Aulus Attius să facem sex anal“. Aproape filozofic este un graffito zgâriat de mâna elegiacă a lui Messius în așa-numitul bordel al lui Amandus: „*Messius hic nihil futuit*“. Oare așa se autoproslăvește cineva care și-a testat rezistența la ispită, sau cineva căruia – așa cum cred unii latiniști că ar trebui interpretat textul – nu i s-a cerut să plătească „nimic“? Dar dacă nu e vorba nici de una, nici de alta, și cuvintele trebuie luate exact așa cum sunt, atunci cercetătorii vor trebui să se resemneze că Messius nu face altceva decât să documenteze autenticist motivele pentru care viața (la Pompei) este atât de grea. În fine, un aer ambiguu, la limita între Daniil Harms și Confucius, respiră o inscripție din lupanar care începe cu cuvintele „Am venit aici și am regulat“. Nimic cu adevărat bulversant deocamdată. Dar apoi autorul, simțind că a încheia acum ar reduce nepermis multilateralitatea întâmplării, adaugă: „…apoi m-am dus acasă“. Nu vom ști, oricâte săpături arheologice se vor mai face, dacă aici era într-adevăr vorba, așa cum bănuiesc, de o percepție privilegiată a ciclicității marilor ritmuri cosmice. Inscripția tripartită seamănă în mod bizar cu ceva mai cunoscutul *veni, vidi, vici*, despre care în Antichitate umblau și interpretări erotice bagatelizante.

Mai sentimentali sunt, în principiu, pompeienii ce folosesc formula de început „Oricine iubește…“ („*quisquis amat*“). O inscripție (prezentă pe mai multe ziduri) care se deschide cu această formulă vine din pana vivace a unui *soixante-huitard*: „Oricine iubește – ura! La dracu cu cine nu știe să iubească. Și cu atât mai mult la dracu cu cine interzice iubirea“. Alt anonim, ceva mai trecut prin viață de data asta, remarcă fără să se ambaleze prea tare: „Pe oricine iubește, să-l ia dracu“. În altă parte, „Oricine iubește să asculte la mine: vreau să-i rup coastele lui Venus!“;

inscripția continuă cu alte amenințări la adresa zeiței respective, probabil meritate. Cei care au editat cataloagele de inscripții au observat că un alt graffito pompeian de același tip, care începe cu „Oricine iubește…“ și continuă explicând câți bani va pierde respectivul cu băieții și fetele, apare, identic, nu numai la Roma, ci și pe un vas antic produs în Germania. Existau deci și formule virale, care călătoreau, chiar dacă nu întotdeauna înțelegem de ce cutare porcărie se află pe buzele tuturor, iar alta, aparent la fel de spirituală, nu prinde aripi ca să se înalțe dincolo de bordelul care a inspirat-o. Că unii autori au o vână lirică e mai presus de orice îndoială: cei mai cuminți își doresc din suflet ca Sabina să-și păstreze veșnic frumusețea tinerească, alții însă speră ca o altă tipă din Pompei să rămână „*culibonia*“ („cu cur mișto“), iar un tip din Roma e descris, pasolinian, drept „*culipetrus*“ („cu curul tare ca piatra“). Textele latinești păstrate nu atestă adjectivele astea două, și nu pot decât să îmi închipui deliciul profesorilor de latină la vestea acestei îmbogățiri, prin mijloace arheologice, a unui vocabular care altminteri a cam tras obloanele. Acest lirism atinge cote minimale atunci când aflăm (sub un anunț electoral de pe calcanul unui magazin) despre o dramă sfâșietoare: „Marcellus o iubește pe Praenestina, dar ea îl ignoră“. La Pompei, Venus avea probabil numeroase probleme cu coastele.

Trebuie spus că lectura acestor graffiti erotice antice nu e deloc doar un fel de aventură cu suflu „trăirist“, într-o lume frustă și de-acum înnobilată de distanța a două milenii. Există printre inscripțiile astea pasaje a căror grosolănie trece mult dincolo de simpla folosire a cuvintelor pe care primii critici ai lui Henry Miller le numeau *four-letter words*. Câte unul din acești pompeieni care ne strică socotelile se plânge că „înăuntru era noroi“ (e vorba clar de un tip care a luat o gonoree), altul că, în același loc, „a murit de frig“. Să nu rămânem însă cu impresia că Pompeiul era o placă turnantă a vulgarității; acestui oraș îi datorăm pur și simplu cel mai mult din cunoașterea lumii romane, așa că îi datorăm și o confruntare cu trivialitatea antică. Dar ea e atestată, chiar dacă prin

mai puține exemple, în multe alte locuri, nu doar la Pompei.

O categorie de artefacte, bine studiate, care pot cuprinde inscripții (nu graffiti) cu totul și cu totul lipsite de distincție sunt proiectilele de praştie din plumb. În latină ele se numesc *glandes*, nume care trimite atât la ghindă, cât și la gland. Celebre sunt cele folosite de soldații de ambele părți în timpul asediului Perugiei, unde se afla Fulvia, soția lui Marcus Antonius, de către trupele lui Octavian (viitorul Augustus) în iarna dintre anii 41 și 40 a.Chr. Pe ele apar mesaje numai bune pentru orice enciclopedie a vulgarității. „Salut, Octavius: o sugi!“, scriu cei asediați („*salve Octavi fela*“ – numindu-l Octavius pentru că nu doreau să folosească forma Octavianus, adăugată numelui său abia după adopția lui de către Cezar, adopție ale cărei implicații nu doreau să le accepte – o bună calibrare politică într-o înjurătură). „Țintesc spre clitorisul Fulviei“, scriu asediatorii pe un proiectil (iar aceasta este cea mai timpurie atestare a termenului în latină).

Nu e nevoie, bineînțeles, de un război ca să se ajungă la acest tip de insulte. Spuneam mai sus că ocupația principală a bărbaților pompeieni, atunci când nu înălțau osanale propriei potențe, era discreditarea bărbăției altora. Pentru ei, numele cel mai insultător ce poate fi dat altui bărbat este *cinaedus* (30 de graffiti). *Cinaedus* era propriu-zis un fel de dansator senzual, iar în general un bărbat efeminat, cu rol pasiv într-un act homosexual (*pathicus*, atestat de două ori la Pompei și de multe ori în poezia satirică latină). Alte insulte frecvente adresate bărbaților sunt *fellator* și *cunnilingus*, desemnându-l pe cel care practică pasiv sexul oral cu un bărbat, respectiv cu o femeie. O observație aici despre cuvântul *cunnilingus*, care în latină se aplică nu actului, ci celui care îl practică: echivalentul lui în greaca veche a rămas necunoscut până în 1987, când cuvântul a fost descoperit pe o cărămidă din, desigur, Plovdiv. Acolo, într-un graffito grecesc, un zidar îl insultă pe un oarecare – dar, retrospectiv, remarcabil – Euphiletos drept *kysthekleikhon*. Nu știu de ce descoperirea a fost

trimisă spre publicare abia în 2003, dar știu că ultraserioasa revistă *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* a publicat-o imediat.

De multe ori, deci, injuriile astea sunt folosite cu dorința de a răni, mai degrabă decât de a celebra: „Iucundus îi dă limbi Rusticei“, „Martialis i-o suge lui Proculus“. În masculinitatea normativă romană, bărbatul liber e cel care penetrează – ce anume, nu contează. Poate fi și un cataif – e în regulă. Doar a fi penetrat dezonorează. Literatura, iar inscripțiile nu mai puțin, sugerează că incompatibile cu bărbăția adultă sunt 1) a te lăsa penetrat, inclusiv fiind *cunnilingus*, ceea ce, în accepțiunea antică, însemna a fi penetrat de o femeie, și 2) a nu-ți declara un fel de dispreț de fond, sănătos-macho, pentru femei. Se pot încerca și ierarhii ale stigmatului sexual. De exemplu, cele două activități sexuale folosite punitiv în insulte sunt *pedicare* și *irrumare*, care se referă la penetrarea anală și orală (ambele verbe apar unul după altul în versul cu care începe *Carmen 16* al lui Catul, probabil cel mai vulgar vers scris vreodată, care însă i-a adus un spor neașteptat de popularitate în epoca Internetului). Cele mai violente înjurături latinești se construiesc cu cel de-al doilea verb. Un caz clar în care o activitate sexuală e folosită pentru a stigmatiza este o inscripție, la intrarea într-un magazin, care începe îndemnându-i pe cetățenii Pompeiului să-l voteze pe Isidor ca edil și continuă invocând ca argument suprem în sprijinul acestei opțiuni politice talentul neobișnuit al lui Isidor pentru *cunnum lingere*. Aș spune deci că am simplifica mult lucrurile zicând că un graffito de forma X + vector sexual + Y trebuie neapărat să fie un omagiu adus libidoului lui X. Poate fi multe lucruri, între care, adesea, o formă de injurie adusă lui X sau lui Y, în funcție de cine scrie de fapt textul (X? Y? Z?) și de felul mai mult sau mai puțin infamant, pentru mentalitatea romanilor, în care X i-o trage lui Y. Trebuie zis de asemenea că în sursele romane sexul e caracterizat de o înverșunare aproape militaristă. E ca și cum dragostea fizică ar fi o bătălie în care cineva învinge și altcineva pierde, cineva beneficiază și cineva iese prost. Miza jocului este gloria, și ea

necesarmente nu poate fi distribuită în mod egal între parteneri. Ovidiu îi asemuiește în mod expres pe amanți unor războinici. Iar în multe graffiti de la Pompei vedem tocmai asta: că sexul este o campanie din care, în paradigma amorului fizic, ieși încununat cu lauri, sau din care, în paradigma invectivei, cineva iese umilit.

Uneori s-ar zice că vulgaritatea pompeienilor devine o formă de delir pe jumătate obsesiv-compulsiv, pe jumătate ludic. O inscripție care nedumerește nițel este următoarea: „Cel ce scrie asta e îndrăgostit; cel ce citește asta e futut în cur; cine ascultă e excitat; trecătorul o ia pe la spate“ („*amat qui scribit, pedicatur qui legit, qui opscultat prurit, pathicus est qui praeterit*“). Sub graffito, altcineva care s-a regăsit, vrând-nevrând, într-una din categorii a adăugat o coda: „iar cine a scris o suge“ („et qui scripsit fellat“), desăvârșind astfel distribuția democratică a invectivei. Prezența formală, în acest bizar poem aliterant, a iubirii în imediata proximitate a trivialității pare să fie nu doar un capriciu personal, ci un fapt de civilizație. Am putea, ce-i drept, încerca să ne gândim că autorul, departe de a fi îndrăgostit, așa cum pretinde, vrea pur și simplu, în gâlceava lui cu orașul, să creeze un contrast absolut între el și restul lumii, iar cei doi termeni care îi vin în minte sunt iubirea și injuria de extracție vulgar erotică. Interpretarea asta pare însă livrescă. Mai degrabă avem de-a face cu cineva care își clamează fericirea printr-o declarație concisă a stării de fapt („*amat qui scribit*“), iar apoi, ca un fel de a da muzica tare, glisează spontan în bucuria pură de a scrie măscări pe pereți, înjurându-și cu afecțiune concetățenii. Culmea e că inscripția se regăsește, practic identică, dar cu scris diferit, pe vreo patru ziduri din Pompei, ceea ce arată că tranziția de la dragoste la vulgaritate, aflate într-un continuum cu repere sociale, nu e deloc nefirească în comunitate.

Multe graffiti par a fi strict funcționale: cutare + serviciul sexual + prețul pentru care poate fi achiziționat. Dacă în spatele unei asemenea inscripții publicitare se ascund de fapt glume

proaste/insulte/dulci iluzii/amintiri n-avem cum să mai știm. Pe de altă parte, excesul de hermeneutică e inutil în fața unor texte care spun, cât se poate de direct, că Lais oferă *fellatio* pentru doi ași, iar altcineva, doar pentru un as (ceea ce era prețul unui ulcior de vin mai prost sau al unei porții de năut fierbinte luat pe stradă de la un *fast food* din secolul 1 p.Chr.). De câteva ori însă, în asemenea graffiti nu apare nici un nume propriu. E ca și cum ai face reclamă unei firme fără să menționezi în nici un fel firma. În interiorul unei case private apare de exemplu acest graffito pe care aș vrea să-l pot numi misterios, deși nu claritatea îi lipsește: „Sunt a ta pentru 2 ași". Sau, într-o latrină: „Penis pentru 5 sesterți". În loc de penis, se înțelege, e folosit un cuvânt mai vulgar, la care renunț aici, vulgaritate altminteri îndulcită de faptul că 5 sesterți înseamnă un tarif de zece ori mai ridicat decât oferta de dinainte (probabil 20 de ași la data respectivă). Majoritatea inscripțiilor menționează totuși măcar un nume propriu, ca în cazul lui Maritimus, care prezintă cu un ton profesional serviciul sexual pe care îl oferă pentru 4 ași, încheind cu precizarea: „se acceptă și virgine". La rigoare, nu știm dacă autorul inscripției a fost cel ce vinde, iar nu cel ce cumpără. Uneori, trebuie să fi fost clientul sau clienta satisfăcută, acordând un *review*, sau stele. Și asta poate fi înșelător. În unele situații, clienții care lasă să se înțeleagă, direct sau indirect, că au făcut cutare sau cutare faptă de vitejie sexuală pentru cutare sumă vor de fapt să spună ceva mai mult. În primul rând, că au avut bani de cheltuit și că au avut, indiferent de vârstă, capacitatea de a resimți dorințe tinerești care se cer satisfăcute urgent. În al doilea rând, că sunt oameni rafinați, care înțeleg să pună abisalul în cuvinte. Nu vreau să fac o întreagă filozofie din „*hic bene futui*", inscripția cea mai caracteristică din toate bordelurile antice, dar antropologia vulgarității mai are încă de lucru la Pompei.

Un text mai elaborat decât cele tocmai prezentate vine de la Porta Marina, tot în Pompei, un loc cu vizibilitate maximă pentru călători: „Cine șade aici să citească cele ce urmează cu luare aminte. Oricine vrea

să fută să se adreseze Atticăi: 16 ași“. Întrebarea este: cine e autorul? Attica? Omul ei de PR sau proprietarul bordelului ei? Cineva care vrea să insulte vreo altminteri preavirtuoasă doamnă? Un călător atât de încântat de interacțiunea lui cu Attica încât, magnanim și stupid, vinde pontul mulțimilor care intră în oraș? Sau, mai rău, un client îndrăgostit *contre son gré*, din partea căruia o asemenea implauzibilă inscripție (cum să le recomanzi altora prostituata la care ții!?) nu poate fi decât una din manifestările neplăcute ale amorului din toate timpurile? La Stabiae, un alt oraș îngropat de erupția Vezuviului, există trei graffiti scrise de aceeași mână despre o anume Ionis, toate de tip „*Ionis fellat*“, care sugerează de asemenea o fixație post-sexuală.

Clădirea bordelului din Pompei este, după numerotarea arheologică, a 18-a din *regio* VII, *insula* 12 a orașului – undeva la est de forum, un loc cu vad bun, la o răscruce de drumuri, aproape de hanurile din cartier și de băile publice. Aici s-au găsit, din 1862 încoace, 134 de graffiti, toate din anii 72–79 p.Chr., adică între ultima renovare, care trebuie să fi distrus o comoară de alte graffiti, și erupția Vezuviului. Cele păstrate acoperă pereții celor cinci camere de la parter, cu paturi de zidărie, legate de un hol cu fresce erotice. O treime din ele se referă explicit la sex, cu două departamente mari și late, *futuere* pe de-o parte și binomul *fellare/cunnum lingere* pe de alta. *Futuere* acoperă exact ce pare; celelalte două, legate de sexul oral, sunt folosite uneori ca invectivă mai degrabă decât pentru a raporta o realitate concretă din teren. Verbul *futuo* apare de 27 de ori pe pereții bordelului; în nici o altă clădire din Pompei nu apare de mai mult de 4 ori. În imposibilitatea de a-și face o poză la bordel, clienții lasă în urmă o dare de seamă scurtă și cuprinzătoare a realizărilor lor: „*Facilis hic futuit*“ și altele pe același calapod. Uneori mai apare și o vorbă bună – compliment nu pare cuvântul potrivit în contextul dat – pentru partener, indiferent că e vorba de Myrtis sau de Rufa: „*bene fellas*“. Ortografia mai șchioapătă, cum stă bine unor inscripții ieșite din bezna plăcerii. O categorie neobișnuită cuprinde inscripțiile în care prostituatele însele, chipurile, își

complimentează clienții: „*Vitalio, bene futues*“. Există vreo șapte graffiti pe acest format, adresate lui December, lui Sollemnes și altora. Numai în mintea unui bărbat un asemenea graffito ar putea trece drept opera unei femei atât de răvășite de virilitatea lui, încât simte nevoia să-și consemneze prinosul de recunoștință pe tencuiala bordelului. Altă prostituată simte, chipurile, nevoia să scrie „Să fii sănătos, Victor, tu, cel care m-ai satisfăcut pe deplin“ („*Victor valeas qui bene futuis*“ – am corectat conjugarea greșită). Sau proprietarul bordelului face această inscripție cu mâna lui, pentru ca potențialul client să simtă că aici va fi, ca să zic așa, mai învingător („victor“) ca oriunde? Există și alte situații în care ni se cere să convenim că se exprimă o prostituată. (Nu e exclus ca unii dintre bărbații prostituați să-și fi luat nume feminine, dar asta nu schimbă prea mult concluziile.) O altă inscripție, la fel înscenată, „*fututa sum hic*“, zgâriată deasupra unui pat al bordelului, se bazează și ea pe reveria unui mascul că, în pauza dintre clienți, angajata instituției nu are altceva de făcut decât să descrie ce lucru surprinzător i s-a întâmplat. De altfel, în Pompei există inscripții în care bărbații par că împrumută vocea unor femei nenumite și vorbesc, conform propriilor obsesii, despre feluritele perversități la care aceste femei nesățioase țin ca la ochii din cap și pe care nu trece o zi fără să le practice împreună cu, de exemplu, Pyramos, unul din subiecții acestor graffiti. Sunt gata să recunosc că acest Pyramos ar avea tot dreptul să ne ceară nouă să dovedim că femeia respectivă nu există și că autorul inscripției e chiar el. Or, dovezi nu avem, ci doar bănuieli, și deci Pyramos rămâne nevinovat. Nu vreau să zic că asistăm aici la o acțiune concertată a bărbaților de a domina femeile prin vulgaritate și prin acces privilegiat la spațiul public, dar până la urmă rezultatele astea sunt. De notat însă că pare chiar mai perfid să scrii măscări în numele unei femei decât să o umilești pur și simplu în nume propriu.

Cum erau toate astea percepute de pompeieni e greu de zis; în orice caz, nu neapărat așa cum le-am percepe noi. Faptul că lectura se face cu voce tare în Antichitate – foarte probabil și lectura inscripțiilor –

înseamnă că poți auzi fără să vrei, citite de alții, mesajele grosolane de pe perete, chiar dacă tu ai învățat să-ți ferești ochii. E posibil, de asemenea, cum s-a și spus, ca tot acest discurs masculin, inclusiv într-o voce feminină uzurpată, să fie direcționat exclusiv spre alți masculi, adică spre negocierea unor raporturi de putere între bărbați, mult mai mult decât pentru a impresiona eternul feminin. Așa cum, în epoca romană, arta erotică dă seamă mai curând de ambițiile proprietarului de a aparține lumii bune decât de un libido hipertrofiat, așa și inscripțiile erotice tind mai degrabă să construiască social o identitate masculină. Chiar când o inscripție autolaudativă nu e semnată, autorul se simte mai bine în pielea lui, fortificat în anonimatul său. De asemenea, spațiul public antic nu se suprapune exact cu cel modern, cum se vede atât din felul în care graffiti apar în ceea ce noi am numi spațiu privat, cât și din prezența artei erotice în ceea ce noi am numi spațiile publice ale caselor (peristiluri, atrii). În fine, cum notam și în Capitolul 4, prezența mai legitimă ca azi, și absolut familiară celor vechi, a falusurilor (picturi, basoreliefuri etc.) peste tot în cetate sugerează că și inscripția obscenă, adesea însoțită credincios de un *phallus*, nu sare la fel în ochi, adică nu frapează ca obscenă. Asta nu înseamnă că trebuie să ne gândim la romani ca la niște *bons sauvages* pentru care musai *naturalia non sunt turpia*, ci doar că trebuie puțin recalibrat așa-zisul scandal al inscripțiilor obscene din cetatea campaniană.

Ce pare să lipsească din tot corpusul de graffiti este o referință sigură la un act sexual propriu-zis între femei. Dragoste este. La intrarea în casa pompeiană IX.9.f a fost zgâriată o poezie în metru aproximativ dactilic, remarcabilă deoarece aici o femeie îndrăgostită vorbește alteia mai tinere. Din păcate, textul e acum lacunar. Înțelegem totuși că, pe un fundal de îmbrățișări și săruturi, vorbitorul, o femeie matură, o lămurește pe cea tânără (adresată ca *pupula* – pupilă, lumina ochilor, *chérie*) că nu te poți baza pe bărbați. Nu lipsesc paralele pentru acest graffito: pe o coloană din casa lui Menandru, „Chloe o salută pe Eutychia. Nu mai ții la mine, Eutychia…“ Există și

câteva inscripții în care, cel puțin aparent, femeile sunt cele care se grozăvesc, fără teamă de hybris, cu raza de acțiune a puterii lor de seducție. Așa de exemplu, cu o absență sugestivă a verbului, „Romula sute de mii de bărbați". Rezervele de mai sus se aplică și aici: autorul inscripției e chiar Romula – posibil o prostituată –, un prieten de-al ei, sau un dușman? Într-un alt graffito pare să existe un fel de stângăcie nevinovată care ne dă de bănuit că autoarea lui ar putea fi chiar cea numită în el: „Euplia a fost aici cu mii de bărbați chipeși".

Acum aș vrea să mă opresc puțin asupra unui cuvânt-cheie (nu mă mândresc că l-aș fi identificat eu) din vocabularul sexual pompeian. El trebuie înțeles în contextul mai larg al inscripțiilor zgâriate în tencuială de tipi copleșiți de propriile performanțe, ca Phoebus parfumierul, care ne transmite că își desfășoară activitatea specifică la parametri „optimi": „*Phoebus unguentarius / optume futuit*". Sau ca un anume Crescens, care se vede silit să observe că falusul lui este *vastus*. E drept că nu toți editorii citesc la fel această inscripție prost păstrată, deci s-ar putea să-i atribuim lui Crescens superputeri nemeritate. Dar să ajung la cuvântul-cheie. Cineva își rezumă calitățile într-un rând ca de CV, alegând să se caracterizeze ca *bonus futor* (care, într-o latină corectă, ar fi trebuit să fie *fututor*, futangiu). Pompeiul nu ducea lipsă de asemenea *fututores*. Unul dintre ei dorește să intre în cărțile de istorie, și reușește, de altfel, cu un graffito simplu, nume + titlu de noblețe: „*Epagathus fututor*". Un soldat, C. Valerius Venustus, se descrie, pe peretele unei camere dintr-un han, drept „*fututor maximus*", doar că o altă mână a făcut din *fututor* un diminutiv, *fututulor*. În treacăt fie zis, nimănui nu-i putea scăpa că *maximus*, dincolo de sensul lui propriu, era și epitetul pe care și-l lua împăratul după ce zdrobea inamicul extern. Altcineva scrie, la intrarea unei case: „Fortunatus, sufletel dulce, futangiu inegalabil! O spune cineva care știe". Să fie oare chiar Fortunatus autorul acestui graffito? Ar fi o dovadă de mare vanitate, care poate fi însă iertată pentru îndemânatica juxtapunere „*animula dulcis – perfututor*". Sau poate – cu o traducere chiar mai bună – acest „super-futangiu"

chiar locuia în casa cu pricina și primea astfel un omagiu de la cei care îl considerau un mare om? Acest cuvânt latinesc, fin și deosebit, apare în mod excepțional și în epigrafia cea mai serioasă. Substantivul se regăsește, într-adevăr, pe un mic altar funerar de secol 2 p.Chr., destul de îngrijit lucrat, găsit la Carnuntum, în Austria, prin anii 1960. Altarul a fost ridicat pentru L. Iulius Optatus, descris simplu ca *medicus*, de către libertul său L. Iulius Faustus, care se descrie pe sine, la fel de simplu, ca *fututor* al acestuia. Indiferent cât de curajos sau nepăsător te face durerea, probabil că trebuie să fi existat totuși și un grad social de acceptabilitate pentru acest termen, de vreme ce el poate fi incizat în piatră în cimitir, alături de stele funerare de matroane, copii și membri ai elitei urbane. În fine, un alt soldat ajuns la Pompei se descrie ca „*Floronius binetas*“, Floronius futangiul. Termenul *binetas* nu apare în nici o altă sursă latină. (Cuvântul a fost probabil luat direct din greacă, unde verbul *binéo* e prea bine cunoscut, deși nu și substantivul după care forma de la Pompei pare să fi fost calchiată. Ce complicată e viața sexuală!)

Poate și mai interesant e când substantivul apare la feminin, ceea ce se întâmplă o singură dată în limba latină. Există un graffito la Pompei care pomenește o *fututrix* numită Miduse, fără alte detalii. Cuvântul nu mai apare într-adevăr nicăieri altundeva, nici în inscripții, nici în literatură. Singura paralelă este un alt graffito de la Pompei, în greacă, la fel de spartan, dar cu litere mult mai mari și cu cuvintele separate de un punct, ca în inscripțiile oficiale în piatră, care spune atât: „*Mola phoutoutris*“. E evidentă aici grecizarea forțată a acestui cuvânt latinesc cu totul neobișnuit. Întrebarea prin ce anume au meritat Miduse și Mola acest titlu special i-a făcut pe cercetători să-și piardă cumpătul academic în mai multe rânduri. Ipotezele lor se întind de la o foarte specifică folosire a unui dildo la o foarte vagă asumare plenară a sexualității. Un gramatic latin din Antichitatea târzie, Priscianus, zice negru pe alb că însăși definiția verbului *futuo* nu permite folosirea formei feminine *fututrix*, care înseamnă, activ, *ea quae futuit*, iar nu, la diateza

pasivă, *ea quae futuitur*. Deocamdată nu știm mai multe despre povestea cuvântului, dar presupun că asta nu va face predarea limbii latine în școli să sufere. Mai bine atestat este *fellatrix*, așa cum sunt numite în graffiti, între altele Amarillis, Secundilla și Timele. *Fellatrix* e desigur o formă mai puternică decât simpla indicație „suge“, chiar și atunci când, ca în așa-numita Casa degli Epigrammi Greci, cuvintele „*Fyllis felat*“ ocupă un metru întreg de zid. (Aici se impune întrebarea ce l-ar scandaliza mai mult pe un profesor de latină, mesajul în sine sau faptul că pe acel zid *fellat* n-a fost scris corect.) *Fellatrix* e laudativ, plin de recunoștință; forma masculină, *fellator*, folosită ca injurie, este și ea bine atestată – nu de puține ori, așa cum am văzut mai sus cu *fututor*, într-o combinație parodică poate, cum ar fi „*fellator maximus*“ sau, cu o ironie livrescă, „*fellator rarus*“.

Vizitatorii bordelului din Pompei care ne-au lăsat câte un graffito din preaplinul inimii lor au avut abordări destul de diferite. Fructus, Ampliatus sau Neptunalis sunt minimaliști; își zgârie pe perete doar numele. Ce-ar mai fi de adăugat!? E clar la ce te referi. N-ai cucerit lumea ca Alexandru Macedon, dar episodul rămâne important pe plan personal. Alții, care se văd și ei ținuți la laconism, au o altă opțiune filozofică: nu *cine*, ci *ce*. Așa că aleg să lase în urmă nu numele lor, ci doar verbul latin la trecut, rezultând un graffito dintr-un singur cuvânt, simplul și maiestuosul *futui*. Iată un mod puternic de a-ți asuma anonimatul în istorie, punându-te însă sub umbrela unei acțiuni eterne mai degrabă decât a unei iluzorii individualități. Mai locvace, sau poate cu studii mai aprofundate, tipi precum Asbestus, Facilis sau Posphorus recurg la formule ca numele + aici, sau numele + aici + *futuit*. Numele e tot timpul al lor, pentru că li se pare mai glorios să se refere la ei înșiși la persoana a treia singular, ca și cum ar fi citați pe ordinea de zi pentru faptele lor. Unii simt că *aici* n-ar fi de-ajuns, și îl înlocuiesc cu *peste tot*: „Marcus din Scepsus *ubique*“. O altă formă, mai fantezistă, comunică faptul că Synethus i-a tras-o Faustillei într-un fel de „pretutindeni“ inventat: „*Synethus Faustillam futuit*

*obiquerite*“ (termenul latinesc improvizat, unic, *obiquerite* e tradus de editori, de exemplu în engleză, ca intenționat stâlcitul *evirywhereyly*). Uneori verbul este discret completat cu *bis* sau *terna*, de două ori, de trei ori… Câțiva ne împărtășesc cu cine anume au petrecut așa de memorabil, scriind, de exemplu, „Felix cu Fortunata“. Acest tip de inscripție se întâlnește și în alte părți decât în bordeluri, și acolo traducerea trebuie să fie mai benignă: cei doi s-au întâlnit aici, au petrecut timp împreună. Nu putem deduce dacă inscripția lui Felix despre el însuși și Fortunata a fost scrisă înainte sau după, sau poate în timpul, ca o perversiune supremă. Dar cel mai plăcut e să ne imaginăm că a fost scrisă în prezența partenerei pe care o onorează. Absența verbului ne interesează aici pentru că pare să sugereze chiar un anumit atașament, în orice caz, o construcție mai egalitară a scenei. Înseși numele celor doi – Fericitul și Norocoasa – ne sugerează, poate pe nedrept, o zodie blândă sub care s-a desfășurat târgul sexual. Alte perechi se semnează la fel de eliptic, dar punând mai întâi, politicos, numele fetei: „*Rusatia hic Coruenius*“. La fel în „Ias cu Magnus peste tot“, în care Magnus, dacă într-adevăr el e autorul inscripției, cedează și el, ca într-un exemplu pomenit mai sus, ispitei de a marca complexitatea topografică a activității sale. Același omagiu pentru partener pare să îl preocupe la început pe Harpocras, care scrie „*Arphocras hic cum Drauca*“, dar apoi strică toată atmosfera adăugând repede două detalii referitoare la ce anume s-a întâmplat și la plata efectuată, cuantumul tranzacției fiind de exact un dinar („*…bene futuit denario*“). Adevărul e că mulți dintre cei care își menționează partenera – o Beronice, o Mula – țin doar să ne anunțe ce anume i-au făcut acesteia (vai! atât de puțin), de obicei cu greșeli de conjugare: „*Felicla ego hic futue*“. Tot greșit apare de câteva ori *fuit* în loc de *futuit*, ca în inscripția oarecum stranie „*Scordopordonicus hic bene fuit quem voluit*“, în care un tip pretinde că a regulat „bine“ pe cine a vrut el. Numele lui de comedie plautină, vag obscen, pare a fi genul de poreclă infamantă pe care unii ajung să o adopte cu o paradoxală mândrie.

Am vorbit ceva mai în detaliu despre bordelul principal din Pompei, dar, ca să nu existe îndoieli, graffiti erotice se găsesc peste tot în oraș, la fel ca și frescele erotice. De altfel această discuție ar putea fi altădată prelungită în așa fel încât să includă și o prezentare complementară a artei erotice din Campania distrusă (și păstrată pentru noi) de erupția Vezuviului; în fond sunt două fețe diferite ale aceluiași fenomen. Deocamdată, chiar fără să deschid capitolul atât de delicat, și uneori brutal, al artei erotice, aș face doar o observație de arheologie erotică. E vorba de o situație încă insuficient înțeleasă din Casa del Centenario, unde una din camere (nr. 43) a fost amenajată special pentru amor, ca un fel de bordel privat, cu fresce arătând cupluri heterosexuale în diferite poziții pe doi pereți opuși. Pe un al treilea perete s-a păstrat o reprezentare a lui Hercule beat și adormit, cu amorași jucându-se cu armele lui, iar pe cel din fața lui se află o deschizătură ca o fereastră care dă într-o anticameră cochetă. Această fereastră a fost complet zidită de restauratori în secolul 19, fără ca rostul ei să fie priceput. Or, ea nu era concepută ca să lumineze camera și nici pentru voyeurism. Fiecare volet de lemn pictat care o ținea în mod normal ascunsă putea fi deschis pentru a prezenta probabil audienței o surpriză erotică – o pictură variabilă, în funcție de tema întrunirii – adusă din anticameră și plasată acolo. Asta explică și de ce, ca la o ambrazură medievală, deschizătura din perete este mai largă înspre anticameră decât înspre *cubiculum*. Asemenea detalii sugerează că ne scapă încă multe lucruri din imaginația erotică a romanilor, chiar dacă acum avem acces nestânjeniți la toate frescele erotice provenite de la Pompei sau Herculaneum și păstrate în „Cabinetul secret“ din Napoli, mulți ani închis vizitatorilor de rând.

După atâtea inscripții greu de reprodus și nu tocmai ușor de comentat, e poate timpul să spun că într-o casă din Pompei s-a descoperit următorul graffito, de o forță și concizie greu de egalat: „Sodoma Gomora“. Inscripția, ale cărei interesante implicații nu pot fi urmărite în acest scurt capitol, a fost studiată între alții

de Antonio Varone. Cercetătorul italian zice că ea trebuie să fi fost făcută de un străin de loc, probabil un evreu și posibil abia adus în Pompei după distrugerea Templului din Ierusalim în 70 p.Chr. Oripilat pesemne de desfrâul de la Pompei, omul ar fi cerut prin inscripția asta o intervenție urgentă a dreptății divine care să distrugă orașul (Varone zice că, dacă stăm să ne gândim, imprecația a avut o „neobișnuită eficacitate“). Doar că Pompeiul nu era cu nimic mai desfrânat decât alte orașe ale lumii antice – e doar unul dintre extrem de puținele orașe antice care ni se arată azi despuiat, în toată vulnerabilitatea lui. Celorlalte le-a fost redată moralitatea cu forța, ca să zic așa, prin ștergerea mult mai radicală a urmelor vieții lor. În Pompei există de altfel și destule graffiti de un lirism cât se poate de tradițional. În peristilul unei case, o inscripție se încheie: „du-mă [e vorba de căruțașul din versurile dinainte] la Pompei, unde trăiește dulcea mea iubire“. Acestea sunt, dacă nu mă înșel, sentimente mărturisite într-un mod destul de respectabil. E neclar, eventual, de ce omul a simțit nevoia să mai scrie strofa asta odată ajuns la Pompei; n-a compus-o pe drum, pentru că textul pare destul de standard, îl folosesc și alții, pe alte tencuieli. Istoria a rezolvat problema, fiindcă arheologii au mutat inscripția de la locul descoperirii la muzeul din Napoli. Ce vreau să zic e că ar fi lipsit de fairplay să lași impresia că lumea din Pompei era obsedată (doar) de sex și își petrecea vremea exprimându-și cu delicii această obsesie pe pereți. Bărbații care scrijelesc aceste graffiti sunt până la urmă tot cei care ridică mai târziu inscripții funerare pentru soțiile lor, în care jură că nu se vor recăsători („*juratus est se post eam uxorem non habiturum…*“). Tot ei sunt cei ce se adresează adesea femeilor în inscripții cu „*domina*“, într-atât încât una din ele răspunde, în atriumul casei lui Trebius Valens: „Valens, tu îmi spui stăpână (doamnă). Aș vrea eu să fiu!“ Alt tip își compară iubita cu Afrodita pictată de Apelles. Șansele ca autorul inscripției să fi văzut originalul lui Apelles sunt bineînțeles infime – poate cel mult o copie de la Pompei, și într-adevăr una a fost descoperită acolo de săpăturile vechi ale lui Fiorelli.

Dar ăsta e un tip serios, care are alte păcate decât desfrâul. Un om fericit (sau poate un apicultor) scrie: „cei ce iubesc duc, precum albinele, o viață dulce ca mierea“. Altă mână adaugă dedesubt „*velle*“ (care trebuie luat în sensul „măcar de-ar fi așa!“). În bazilica de la Pompei, cineva, afectat de o combinație de amor și înțelepciune – și neavând o revistă literară căreia să-i trimită rezultatele –, ne instruiește: „cel ce iubește nu trebuie să facă băi fierbinți: căci nici un om care a fost pârjolit nu are de ce să iubească flăcările“.

Așadar, Sodoma? Gomora? Dacă Pompeiul a fost auditat în vreun fel înainte de erupție, după vreun scenariu veterotestamentar, cred că acești bărbați de treabă n-au fost puși la socoteală. Mă simt cu atât mai vinovat că nici eu nu le-am acordat deloc spațiu în capitolul acesta. În general, ceea ce au de spus este pe atât de banal și de searbăd, pe cât de onorabile sunt sentimentele lor, dar nu de aceea i-am ignorat. Am evitat pur și simplu inscripțiile de amor descoperite de arheologi la Pompei care sunt atât de literare, încât volumele de literatură și istorie păstrate din Antichitatea romană le fac practic redundante. Sigur că și Marțial, între alți câțiva, are pasaje care seamănă teribil cu graffiti obscene de la Pompei, dar aici vorbim de o minoritate de scriitori a căror limbă ascuțită părea exagerată până la descoperirea inscripțiilor campaniene. Nu vreau să zic că o inscripție obscenă este mai demnă de a fi discutată într-o carte de arheologia iubirii decât una care efectiv vorbește de sentimente. Ci că această selecție tematică, mult mai puțin cunoscută din izvoarele scrise, mi s-a părut ceva mai relevantă pentru valoarea adăugată pe care o aduce arheologia la studiul tensiunii erotice.

## KYSMIK: SCURTĂ COMPLETARE VIKINGĂ

Pe măsură ce pudibonderia academică dispare (pentru a fi înlocuită de alte probleme), inscripțiile erotice din diferite ținuturi devin accesibile publicului. Aș prezenta aici câteva de epocă vikingă, în rune scandinave. Ele vin de pe oase și de pe vergele de

lemn descoperite în orașele medievale ale Norvegiei – Trondheim, Oslo și mai ales Bergen (secolele 11–13). Pe asemenea artefacte se regăsesc bineînțeles toate lucrurile care preocupă o comunitate vie, de la obscenități la rugăciuni, cu mențiuni din loc în loc ale unor „vizite“ (adică bătălii…).

Câteva mici inscripții medievale din Oslo declară dragostea pe oase de vacă, de obicei coaste. Meditativul „Asa îl iubește pe St[einarr]“ (din numele bărbătesc nu se păstrează decât literele *St*..., dar să presupunem că nu e Stefan), trebuie comparat, pe o fusaiolă de lemn decorată, cu „Nikulas o iubește bine pe femeia numită Gyridr“. Pe la 1100 se datează impetuosul „kysmik“, „sărută-mă“. Una din coastele de vacă pomenite are mesaje către două femei diferite, pe fețe diferite. Pe o față „cel care înscrie aceste rune te iubește, Tordis“, și pe cealaltă „Tora, pot să vrăjesc“ (editorul norvegian completează „…orice femeie“). Textele sunt scrise de mâini diferite. Rezultatul are ceva avangardist și ar fi interesant de reconstituit istoria acestui obiect care nu poate să fi ajuns în această formă nici la Tora, nici la Tordis. Pe o altă coastă de vacă din Oslo, doi bărbați au un fel de *chat* în rune pe la anul 1200, care e cel mai vechi graffito cu o temă homosexuală din Norvegia. Nu cred că va fi discutat prea mult în facultățile de istorie, deși conținutul lui îl face un document valoros nu numai din punct de vedere erotic, ci și religios, și, poate în primul rând, pentru sugestia că, măcar uneori, vulgaritatea unui mesaj trebuie luată în primul rând ca un combustibil comic.

Multe inscripții au fost găsite pe cele patru fețe ale unor stinghii cu secțiune rectangulară. Un exemplu vine de sub podeaua unei *stavkirke* (biserică pe piloni de tip *stav*), din Lom, unde avea să se nască, mult mai târziu, Knut Hamsun. „Havardr trimite prietenia sa și cuvântul lui Dumnezeu lui Gu[dny?]. Iar acum dorința mea întreagă este să te cer în căsătorie, dacă nu dorești să fii cu [Kol]beinn. Gândește-te bine la planurile tale și transmite-mi dorința ta.“ Această cerere în căsătorie scrisă de un om serios pe un retevei rămâne un document prețios în istoria vikingilor. Pe un alt băț,

din Tonsberg, se găsesc exerciții de scris ale mai multor școlari adulți, din care unul concepe această utopie plină de posibilități, din care ne-au rămas doar slovele: „amândoi într-un chioșc, Kari cel stângaci și nevasta lui Vilhjalmr…“ În fine, de pe un pilon central dintr-o biserică din Nore provine următoarea inscripție a unui enoriaș care nu se concentra exclusiv asupra predicii: „Iubește-mă! Eu te iubesc“.

În 1955 au ars câteva dintre cele mai importante clădiri din secolele 11 și 12 de pe cheiul medieval al vechii capitale a Norvegiei, Bergen. Norvegienii au văzut acest foc ca pe o catastrofă națională – și ca pe o ocazie excelentă pentru săpături arheologice pe un teren până atunci inaccesibil. Pe lângă vasele de ceramică descoperite, toate importate, mai ales din Anglia, s-au descoperit și călăreți de jucărie din ceramică glazurată și piese de șah, iar solul umed a păstrat mult material organic, inclusiv mii de pantofi (unul dintre ei chiar cu o inscripție runică brodată). Mai important însă, la săpăturile de la docul Bryggen din Bergen s-au găsit mai multe inscripții medievale, pe lemn și os, decât se cunoșteau până atunci din toată Norvegia. Din cele deja cunoscute, nici 1% nu aveau un caracter erotic sau sentimental (4 din cam 600), pentru ca azi să cunoaștem, mai ales datorită acestor săpături, vreo 50 de inscripții erotice (cam 3% din totalul actual al inscripțiilor din Norvegia medievală). Cele în versuri sunt ceva mai numeroase decât cele în proză. Iată câteva de pe situl Bryggen. O inscripție zice: „Iubesc atât de mult soția altui bărbat, încât focul mi se pare rece. Și sunt un prieten al acestei femei“. E o inscripție extrem de sobră și o bună reclamă pentru a fi scurt la vorbă. Cineva se plânge de o femeie care îi ia îndrăgostitului „adesea și în mare măsură somnul“, altcineva ne amintește că „Ingibjo˛rg m-a iubit când eram în Stavanger“. Acestui contingent de scriitori cu intensitate mistică li se adaugă treptat alții cu opțiuni stilistice mai fruste. Un domn din Bergen scrie elaborat, aproape birocratic: „Pot pentru ca să spun că, așa după cum va reieși din experiența cu mine, te voi iubi nu mai puțin decât pe mine însumi“. Unei alte Ingibjo˛rg i se cere să-i „arate milă“ autorului graffito-

ului. Despre acest „a arăta milă“ editorul norvegian spune că ar fi un eufemism; neștiind exact cum funcționează amorul în Norvegia, trebuie să-l ascultăm. Altcineva scrie, ezoteric, despre o virgină care nu mai e virgină. Avem dificultăți în a înțelege despre ce e vorba. Apoi, pe un ac de lemn, apodictic: „Smiðr i-a tras-o lui Vígdís“.

Unul din autorii anonimi dă o întrebuințare mult mai științifică unei asemenea vergele de lemn, înscriind pe ea un poem în spiritul textelor medievale eddice, atât de importante pentru vechea mitologie scandinavă, și cuprinzând magie albă („o dată împotriva elfilor, de două ori împotriva trolilor, de trei ori împotriva căpcăunilor“…). Încheierea arată scopul ultim al descântecului: „iubește-mă ca pe tine însuți“, cu amenințarea, legată de magia neagră, ca altminteri persoana să fie afectată de „libidinoșenia lupoaicei și de angoasă insuportabilă“. În loc de magie, altcineva recurge la persuasiune, cu argumente solide: „Gunnhildr, sărută-mă! Te cunosc bine“. Bățul are 12 linii trasate ca pe răboj, iar editorul avansează – nu știu dacă bazându-se pe ceva documente istorice, sau doar pentru a se dovedi săritor – presupunerea că acestea foloseau la număratul săruturilor.

Marea surpriză provocată de săpăturile din Bergen – și aici ne întoarcem cumva la Pompei – este prezența poeziei în latină în inscripțiile runice din celebrul doc medieval. De aici provine de altfel și unica atestare a poemelor din *Carmina Burana* în Scandinavia (pe un bețișor de pin cu secțiunea de nici 1 $cm^2$). Un alt exemplu în latină, un vers de dragoste și nu prea, este „*dum das, carus eris*“ („atâta timp cât dai, vei fi îndrăgit“) – iar inscripția, de pe la 1290, continuă, cu mici prescurtări: „când te oprești din dăruit, vei fi disprețuit“. O să închei cu un alt remarcabil băț runic. Acolo citim o poveste fragmentară al cărei lirism prolix nu-l pot reda întru totul aici, afară de faptul că e vorba de o „femeie frumoasă și periculoasă“ și de faptul, care merită reținut, că „poetul era ținut strâns de nebunia tumultului în locuința dăunătoarei femei“. Iar aici inscripția, datată pe la 1250 se încheie brusc cu cuvintele latinești: „*Omnia vincit Amor, et nos*

*cedamus Amori*“. Același citat din Vergiliu (din *Bucolice*, X, 69) mai apare fragmentar în două inscripții, inclusiv pe pantoful de care ziceam la început (pantoful stâng, care s-a păstrat, era brodat cu prima jumătate a versului).

Vergiliu nu ne-ar fi mirat la Pompei. Primul vers al *Eneidei* e zgâriat pe zidurile de acolo de cel puțin 15 ori, iar din *Georgice* și *Bucolice* mai sunt încă pe-atâtea exemple. Ne poate eventual mira într-un oraș norvegian, Bergen (orașul de mai târziu al lui Grieg), în secolul 13, cam cu o sută de ani înainte ca Liga Hanseatică să deschidă o filială acolo și să-i aducă mai multă prosperitate, pe care o putem corela cu mai multă învățătură. Ca și bărbații din secolul 21, și ca și cei din secolul 1 p.Chr., se pare că bărbații din secolul 12 erau interesați de poeziile lui Vergiliu și, în măsura timpului liber, de sex.

# 9. Viaţa amoroasă a vikingilor din România. O fantezie dobrogeană

Nu mai țin minte în ce nuvelă a lui Kundera personajul principal spune că face un film despre etruscii din Cehoslovacia. În spiritul ăsta, un amic căruia i-am spus că am propus editurii o carte despre arheologia iubirii m-a sfătuit râzând să scriu despre viața amoroasă a vikingilor din România. Nu știa că o să-l iau pe jumătate în serios și că voi scrie acest capitol ca pe un fel de exercițiu istoriografic. Arheologia este o știință în care, mai mult decât în alte părți, ipotezele fanteziste apar la tot pasul, uneori chiar în glumă, ca parte firească a proceselor de explicare și de sinteză. Arheologul este tocmai omul care evaluează serios o ipoteză fantezistă și, evident, de cele mai multe ori, o găsește greșită. Feyerabend spune însă că obligația omului de știință este tocmai să analizeze ipotezele scandaloase, nebunești și de a pune deoparte iota de adevăr din ele. Asta nu înseamnă deloc că acest capitol este un fel de-a zice „dă-mi orice teză, oricât de ridicolă, și eu o transform prin retorică în ceva solid". Nu am de ce să fac rabat de la standardele științifice, din simplul motiv că în știința riguroasă găsim mai multă imaginație și mai multă distracție decât în pseudoștiință. Ceea ce este speculație mai jos va fi identificat clar ca atare. Mi s-a părut însă că merită investigate imponderabilele legate de o idee trăsnită, atâta timp cât, cum se va vedea, ea se află totuși în imediata proximitate a faptelor.

Ce să caute vikingii în România, adică, se-nțelege, în părțile Dobrogei ce aparțin azi României? Răspunsul este: Bizanțul. Ca tot omul, vikingii mergeau la Bizanț, de obicei cu o secure sau o spadă, ca mercenari recrutați de împărații bizantini, iar alteori doar cu portofelul, la cumpărături. Drumul lor din Suedia de azi până la Istanbulul de azi e descris de împăratul Constantin Porfirogenetul, în secolul 10: treceau Baltica și lacul Ladoga, coborau spre

Novgorod și Kiev, apoi urmau Niprul până la Marea Neagră. Marea nu se putea traversa de-a curmezișul, așa că făceau cabotaj de-a lungul țărmului azi românesc și bulgăresc, în Dobrogea locuită atunci de populații despre care știm prea puțin și pentru care orice etichetă simplă – protoromâni, protobulgari, vlaho-bulgari etc. – ar fi criticabilă. Așa ajungeau într-un târziu varegii, căci așa le zice vikingilor în sursele bizantine, la Miklagard (adică Bizanț, deci Constantinopol, altfel spus Istanbul). Această rută, „drumul de la varegi la greci“, cum îl numește împăratul, trecea deci pe litoralul Dobrogei, singurul teritoriu românesc pe ale cărui situri arheologice se pot găsi obiecte vikinge. Navigația de coastă presupune opriri frecvente, și printre ele erau de pildă Sulina și Constanța. Oamenii coborau să ia apă și să-și fluture săbiile.

Vikingii care au ajuns în Balcani veneau, o parte, din Suedia, poate din Birka, aflată pe o insulă din lacul Mälaren, lângă care au fondat mai târziu și Stockholmul de azi; veneau poate și din insula Gotland. Cu siguranță alții veneau din Rusia Kieveană, stat înființat de vikingi, care au adus de fapt civilizația urbană în stepa rusă. Acest adevăr nu mai e contestat azi decât de unii istorici din fosta Uniune Sovietică, pentru care contribuția scandinavă la formarea statului rus e mai greu de admis. În orice caz, în sursele arabe ale vremii vikingii sunt numiți rus' (eu le voi spune în continuare rusi, ca să-i diferențiez de ruși), dinastia kieveană este fondată de un viking, Rurik, iar aristocrația vikingă este cea care se îndeletnicește cu războiul (cuvântul românesc „viteaz“ vine din formele slave *vit'azî/vitezî,* care la rândul lor vin din cuvântul scandinav *víkingr*).

Din Rusia Kieveană sosesc deci în Balcani trupe printre care erau sigur și vikingi, trupe al căror scop poate nu era Bizanțul, dar a căror destinație era stabilită de Bizanț. Igor I (numele viking fiind Ingvar) chiar asediază de două ori Bizanțul la mijlocul secolului 10. Dar Sviatoslav (Sveinald) a fost plătit de bizantini să vină la Dunăre ca să atace Primul Țarat Bulgar dinspre nord, în vreme ce împăratul însuși,

Nikephoros Phokas, ataca de la sud. În 967, acest Sviatoslav, nepotul lui Rurik vikingul, și-a luat oamenii, și-a luat iPhone-ul și încărcătorul și a plecat la drum. A cucerit toate orașele care i-au ieșit, neatente, în cale și și-a stabilit reședința undeva pe Dunăre, într-un oraș numit în surse Pereiaslaveț, despre care nu se știe încă unde e.

Dacă acest Pereiaslaveț nu e de identificat, de fapt, cu însăși capitala Țaratului Bulgar (Preslav), atunci s-ar putea să fie una din marile descoperiri pe care le ascunde încă Dobrogea. Asta chiar dacă orașul este locuit foarte puțin timp, pentru că în 971 împăratul bizantin Ioan Tzimiskes îi zdrobește pe vikingi când aceștia, din aliați, îi devin adversari. Iertare pentru acest flux de informații tipic manualelor de istorie, dar așa devine clar un lucru: că vikingii fac popasuri în Dobrogea, fie în drum spre Bizanț, fie când merg la bulgari. Deocamdată, descoperirile arheologice care pot fi legate de o prezență scandinavă în Dobrogea sunt puține, de exemplu la Dinogetia. Spade sau fragmente de spade vikinge s-au găsit la Păcuiul lui Soare, de unde provin și două medalioane cu vulturi, și la Albești, unde o spadă poartă inscripția „Ulfberht". Spadele sunt probabil legate de raidurile lui Sviatoslav în anii 969–971. Bineînțeles, alte descoperiri vin din Bulgaria de azi și chiar din Istanbul, adică de pe situri aflate de-a lungul rutei.

Două situri din Dobrogea asociate cu vikingii mă interesează aici. Mai întâi, Nufăru, pe malul drept al brațului Dunării Sfântu Gheorghe. Nufăru (județul Tulcea) este o cetate construită de bizantini de la zero spre sfârșitul secolului 10, când, sub Ioan Tzimiskes, dominația bizantină revine la Dunărea de Jos (971). Dobrogea devine *thema* bizantină Paristrion sau Paradounavon, cu capitala la Dorostolon, azi Silistra, și multe foste fortărețe romane târzii sunt refăcute. Din păcate, peste sit s-a suprapus cu totul așezarea Nufăru de azi. Săpăturile recente de aici, publicate de Oana Damian și Mihai Vasile, par să fi descoperit locuire vikingă – doi metri de straturi de cultură acumulate în a doua jumătate a secolului 12. În această zonă aflată în interiorul cetății bizantine s-au găsit câteva locuințe

de lemn cu hambare cu pereții împletiți din nuiele, garduri aidoma și străzi din scânduri. Toate aceste descoperiri au bune analogii în mediul viking, la Jorvik de exemplu (York, în Anglia). E drept că artefactele medievale de lemn sunt rarisime în Dobrogea, dar oricum acest gen de structuri de lemn sunt neobișnuite pentru lumea bizantină în general.

Acești vikingi au hotărât să rămână aici poate în vremea unei expediții comerciale spre Constantinopol, dacă nu cumva sunt războinici sedentarizați lăsați în urmă după înfrângerea lui Sviatoslav, sau mercenari bizantini de origine vikingă. Lucrurile au mers bine, și așezarea de la Nufăru a rezistat aproape trei sute de ani. Locuirea de la Nufăru e documentată și pentru secolul 12, secol pentru care, în toată Dobrogea, se cunoaște deocamdată o singură altă așezare: Dinogetia-Garvăn. Nemaivorbind că la Nufăru există o continuitate de vieţuire care lipseşte atât la Păcuiul lui Soare, cât şi la Dinogetia-Garvăn, o continuitate care permite istoricului o cu totul altă înțelegere a locului. Unii autori identifică Nufăru cu Pereiaslaveț. Arheologii de la Nufăru sunt însă prudenți – calitate rară în arheologie – și spun că situl nu era suficient de important ca să fi fost capitala lui Sviatoslav, mai probabilă fiind localizarea aici a unei alte așezări, Bruscavița-Proslavița, cunoscute din hărțile de navigație medievale. Oricum, lemn ca aici va fi greu de găsit în alte părți la noi, pentru că Nufăru, la Dunăre, a permis păstrarea materiei organice în sedimente umede, cu puțin oxigen. În puținele cazuri în care arhitectura de lemn din această perioadă este identificată arheologic, asta se face doar după anumite amprente pe care ea le lasă în sol, fără ca parii sau bârnele să se fi păstrat fizic. Cei care au locuit la Nufăru foloseau obiecte din lemn de conifere, aduse evident din alte părți (nordice?), în vreme ce bârnele de construcție veneau de la stejarii și sălciile locale. Ne lipsesc însă de-aici, trebuie spus, spade vikinge sau alte artefacte foarte caracteristice. Dar dacă totuși erau vikingi, așa cum se pare, și au întemeiat o așezare aici, atunci sigur au făcut și nunți. Și atunci unde sunt femeile? Le regăsim poate în brățările de sticlă

multicolore, din secolul 11, descoperite la Nufăru, ca și la Păcuiul lui Soare și la Dinogetia, de unde de asemenea s-au recuperat artefacte vikinge, inclusiv, cum am văzut, spade. O tăbliță de lemn cerată, pentru scris, găsită la Nufăru, și cu analogii în mediul scandinav/rus de la Novgorod, ar putea fi pusă în legătură indirectă cu viața privată. Uneori arheologia e foarte frustrantă: am vrea s-o forțăm să ne ofere mai mult, dar capitole întregi din viața celor vechi sunt duse pe apa sâmbetei. De exemplu, cum ne poate lumina o cruciuliță de lemn, făcută pentru a fi purtată, găsită în așezarea lor și pusă de rapoartele arheologice în legătură cu credința creștină? Poate că ea reprezintă o premisă pentru relațiile între nou- veniți și localnice, în sensul că cei dintâi, dacă erau într-adevăr creștini, nu puteau să pară chiar cu totul străini. Statul kievean al varegilor devine oficial creștin pe la 988, dar varegii (spre deosebire de nobilimea slavă locală adică) erau probabil creștini de dinainte de această dată. Dar poate cruciulița aparținuse de fapt unei femei localnice venite în așezarea de tip nordic, caz în care cu atât mai mult avem o confirmare a unor relații de cuplu. Sau aparține unui măcelar băștinaș, care a pierdut-o în timp ce livra doi purceluși de lapte unor vikingi beți, și atunci la revedere povești de dragoste medievală.

Încă ceva, totuși. Nufăru se remarcă prin numărul neobișnuit de mare (în comparație cu siturile bizantine contemporane) de obiecte de chihlimbar. Analize mai precise ar putea stabili dacă vorbim de un chihlimbar adus de la Marea Baltică, spre deosebire de, să zicem, chihlimbarul de Buzău, dar originea baltică pare probabilă și ar sprijini ideea unei imigrații vikinge. Asemenea obiecte provin din morminte de femei și adolescente, și e ușor să ți le închipui aduse sau cerute de vikingi pentru soțiile și fiicele lor. Inventarul mormintelor și analiza antropologică a scheletelor urmează să fie publicate, și poate că se vor găsi fonduri și pentru analizele de ADN și dendrocronologie, așa cum situl ar merita-o pe deplin. Legătura dintre așezare și necropolă nu e însă suficient de sigură. Locuirea vikingă datează de la sfârșitul secolului 10, iar cimitirul asociat cu ea nu a fost găsit

încă; necropola cealaltă începe să fie folosită abia la sfârșit de secol 11. Oricât am vrea să vorbim de integrare sau continuitate, deocamdată nu avem decât informații disparate. Că niște scandinavi, veniți poate pe filieră rus (proto-rusă), au locuit aici e foarte probabil. Că au adus aici preferința lor pentru chihlimbar, încă vizibilă la o sută de ani de la stabilire, sau că au dăruit femeilor cu care s-au căsătorit aici asemenea obiecte și brățări de sticlă e doar o speculație. Împotriva căreia nu se ridică însă nimic din ce știm.

Al doilea sit despre care ne-am putea întreba dacă are vreo asociere cu nordicii din armata lui Sviatoslav se numea la momentul descoperirii, în 1957, Basarabi (la 20 de kilometri vest de Constanța, lângă Canalul Dunăre–Marea Neagră). Numele lui vechi, la care s-a revenit de curând, este Murfatlar. În calcitul moale au fost săpate acolo în secolul 10 șase bisericuțe. Cea mai mică are un plan de 2 × 4 m, cea mai mare era aproape de două ori mai încăpătoare. Trei dintre ele sunt săpate în ceea ce e de fapt un imens cub natural de cretă. În afară de aceste bisericuțe, oamenii au tot scormonit în piatră până au creat chilii, osuare și galerii, dintre care unele folosesc topografia carierei de calcar, după abandonarea ei. De aici se scosese cretă pentru așa-numitul „val de piatră“ din apropiere, în care s-au refolosit și pietre din ruinele și monumentele antice din Constanța. La Basarabi suntem la granița de nord a Bulgariei medievale, unde s-au ridicat diverse fortificații, inclusiv acest val de piatră din secolul 10, care bloca accesul la capitala bulgară, Preslav. Inscripțiile care, alături de desene, acoperă pereții de la Basarabi nu oferă o cronologie clară. În general, în România se preferă datarea lor după recucerirea bizantină a teritoriului (adică post-971), în vreme ce în Bulgaria se preferă o dată mai timpurie din secolul 10 (de pildă în vremea țarului Simeon, sprijinitor al monasticismului), când teritoriul e încă bulgar. Cum spune medievistul Florin Curta, după al Doilea Război Balcanic și istoriografia acestei zone a rămas conflictuală.

Dar ce să caute varegii aici, de vreme ce Basarabi nu e la mare, adică undeva unde vasul poate fi tras la țărm? În primul rând, ținutul, care va fi părut la începutul mișcării monastice un fel de sălbăticie în care să te poți retrage (din dispreț față de cele lumești, *contemptus mundi*), devenise curând suficient de prosper ca Sviatoslav să spună că nu mai merită să se întoarcă la Kiev. Prosperitatea asta vine între altele din rolul centrelor ca Basarabi în rețeaua drumurilor de pelerinaj în Bulgaria medievală și din sprijinul primit de ele de la comandanții districtelor militare de frontieră. Patronajul militar de care beneficiau coloniile de pustnici se practica și în Cappadocia epocii. Jupan Dimitrie și alți conducători din Dobrogea medievală le foloseau ca să-și construiască o identitate regională. (Dimitrie e pomenit de o inscripție dintr-una din fortărețele asociate cu valul de piatră din apropiere, descoperită întâmplător în 1950 de către deținuții care lucrau la Canal, un altul, jupan Gheorghe, într-o inscripție chiar de la Basarabi). Culmea e că, o mie de ani mai târziu, aceste mănăstiri medievale au fost extrem de importante în politica culturală a Bulgariei comuniste, după 1971 mai ales, când erau chiar supralicitate ca simboluri naționale. Un exemplu de asemenea mănăstire este Rila, dar în aceeași situație erau și altele din Dobrogea Țaratului Bulgar, sau mai exact din acea parte a acestui ținut care n-a ajuns să aparțină României. Ca să revin, ori zvonuri despre prosperitate, ori zvonuri despre o posibilă asociere militară pot să fi determinat grupuri de rusi (scandinavi) din armata lui Sviatoslav să treacă pe aici o dată sau de mai multe ori în cei câțiva ani cât au umblat prin Balcani. De altfel, Basarabi, în fosta Vale Carasu (azi Canalul Dunăre–Marea Neagră), se află pe un culoar care unește, într-o logică topografică, cetățile de la Marea Neagră cu cele de pe Dunăre. Nu vii de lângă Stockholm până la Kiev și apoi la Istanbul ca să te sperii de cei 20 de kilometri de la Constanța la Basarabi.

Dar astea-s vorbe. Ceva mai concret este? Există vreo urmă a trecerii scandinavilor pe la Basarabi? Pe podeaua camerei funerare C1 din masivul de cretă,

arheologii au găsit mai multe schelete, dintre care cele din mormintele 1 și 2 au fost anunțate ca fiind „de tip nordic". Antropologul care a făcut această determinare, Dardu Nicolaescu-Plopșor, nu a publicat niciodată un raport oficial, așa că mențiunea asta, citată rapid într-o publicație mai generală, e tot ce avem. Acum câțiva ani, toate cele 24 de morminte de la Basarabi au fost reevaluate antropologic de Andrei Soficaru, și situația arată cam așa: de fapt, ambele morminte de „nordici" cuprind, fiecare, oase de la doi indivizi diferiți, poate datorită refolosirii mormintelor (există o situație la Basarabi în care unul din schelete a fost găsit amestecat cu două cranii de vulpe și fragmente de carapace de broască țestoasă). Scheletul principal (celălalt fiind mult mai prost reprezentat) din M1 este într-adevăr, conform raportului, un schelet foarte robust, aparținând unui bărbat (marea incizură sciatică e îngustă), înalt de 168 cm și în vârstă de 26–32 de ani. În M2, scheletul principal aparține unui bărbat de 33–42 de ani. Ar fi de luat în viitor probe de ADN din oasele provenind din această cameră funerară C1 (unde mai există și un M3, tot cu doi bărbați). Intrarea în C1 fusese zidită cu cărămizi de cretă, pe care le-au scos arheologii cu mâna lor, deci există garanția că mormintele erau nederanjate. Dacă alături de scheletele zise de tip nordic s-ar fi găsit și obiecte tipic scandinave, n-ar mai fi existat nici o îndoială cu cine avem plăcerea. Însă mormintele nu aveau nici un fel de inventar. În condiții normale, ca în cimitirele din insula Gotland sau din Birka, în mormintele vikinge se depun arme, podoabe și alte ofrande. Mult mai sărăcăcios, la Basarabi, corpurile fuseseră așezate direct pe podea. În sedimentul argilos se vedeau încă amprentele giulgiului și ale veșmintelor. Dar faptul e totuși de așteptat într-un mediu monastic. În absența inventarului funerar, merită însă să ne uităm puțin pe pereții camerei C1, unde sunt desenați dragoni. Poate asta să fie o dovadă concretă a trecerii scandinavilor. Acești dragoni dublu spiralați nu sunt singurii de pe pereții de cretă de la Basarabi, dar, spre deosebire de ceilalți, sunt făcuți de o mână expertă. Nici indiciul ăsta nu e totuși decisiv,

pentru că dragonii scandinavi au întotdeauna colți, iar cei de la Basarabi nu au. O ipoteză interesantă a lui Florin Curta zice că imaginile de dragoni pot să fi fost inspirate de manuscrise ale *Scării dumnezeiescului urcuș*, tratat al lui Ioan Scărarul (Climacus), foarte popular în traducere slavonă în secolul 10 în Țaratul Bulgar. În anluminurile acestor manuscrise apar, între altele, dragoni care îi devorează pe călugări. Nu mi se pare însă exclus ca sursa de inspirație pentru animalele de la Basarabi să fie un bestiar antic. Un strămoș al acestor bestiarii păgâne, cărora mai târziu li se adaugă o dimensiune moral-creștină, este și controversatul papirus zis al lui Artemidorus, care de altfel cuprinde și reprezentarea unui dragon (numit acolo, cu un termen grecesc fantezist, peștele ton-fierăstrău…).

Un alt indiciu, care trebuie evaluat: în galeria ce duce la bisericuța B3 apare desenul unei corăbii care seamănă cu un *drakkar* viking așa cum le vedem în Suedia. Imaginea a făcut multe valuri printre istorici, deși nu prea a fost adusă la cunoștința publicului. E o corabie nordică, sau nu? În arta scandinavă, asemenea desene apar ceva mai târziu decât cel de la Basarabi și nu prea putem presupune că autorul desenului și-a descoperit vikingitatea tocmai în Țaratul Bulgar. Și mai improbabil ar fi ca autorul să fie vreun peceneg ori vreun protobulgar care doar văzuse undeva aceste vase trase la țărm. Vasele reprezentate în Suedia au în orice caz carena și pânzele puțin altfel, iar pe margine, scuturi rotunde care lipsesc la Basarabi. Cel mai frapant detaliu de la Basarabi sunt spiralele de la prora și pupa, posibil argument pentru ipoteza nordică; numai că ele se răsucesc spre interiorul vasului, nu spre exterior, ca la *drakkar*. Arheologii bulgari zic că desenul de la Basarabi reprezintă doar un *dromon*, vasul de război al flotei bizantine. În plus, și mai ales în mediul acesta, putem lua corabia și ca pe un simbol general creștin al învierii și nemuririi. Dar mă întorc la ideea unui manuscris antic ca sursă iconografică: într-o versiune raționalizată a mitului lui Perseu și Andromeda, monstrul *kétos* este de fapt o navă, adesea reprezentată în arta antică așa cum apar mai târziu vasele vikinge. Un manuscris venit de la Preslav –

poate același bestiar, interesat și de monștri ai mării, cum era cel din povestea lui Perseu – poate să fi fost la originea vaselor aparent scandinave de la Basarabi.

Pe pereții bisericuțelor de la Basarabi sunt atât de multe desene, încât povestea nu se termină aici. În publicațiile ce au urmat cercetărilor arheologice din 1959–1962 este reprodusă și schița unui războinic, schiță care între timp pare să fi dispărut. Creta e foarte sfărâmicioasă, iar monumentul a fost vizitat excesiv după descoperire – și este și azi insuficient protejat. Era vorba de un pedestraș în picioare, cu coif și o armură din plăcuțe de metal, cu analogii în mediul militar al rusilor kieveni. Mai apare acolo și un călăreț, și istoricii spun că în armata lui Sviatoslav erau în mod excepțional și cavaleri. Ambele sugerează că Sviatoslav a trecut pe aici. O confirmare pare să fi venit recent, prin reinterpretarea (acceptată de unii, contestată de alții) a unui desen stilizat care părea să fie al unui cap de taur, aflat pe peretele vestic al bisericuței B3. Desenul era cunoscut, dar interpretat până atunci drept o imagine cultică, așa-numitele „coarne de consacrație". În el, medievistul Vladimir Agrigoroaei, în cadrul unei analize mai largi a problemei influenței scandinave la Basarabi, a identificat o emblemă personală a cneazului Sviatoslav, necunoscută până acum. Fiecare dintre conducătorii scandinavi ai Rusiei Kievene își crea propria sa *tamga* – emblemă cu puteri magice a nomazilor eurasiatici – cu care își marca proprietățile, și pe care o purtau sigiliile și monedele lui. Tamgaua, corabia și călărețul, posibile indicii ale vizitei unui grup din armata lui Sviatoslav, se află în camere comunicante.

Pe lângă desene, pe pereții de la Basarabi se află și 60 de inscripții runice, 3 în greacă și 20 chirilice. Cele mai multe inscripţii de la Basarabi sunt cu rune turcice. Scrise fără vocale și de citit de la dreapta la stânga, ele sunt atribuite pe rând în literatura de specialitate populaţiilor turcice (protobulgari, pecenegi) sau unor rămăşiţe ale goţilor creştini, care, după menţiunea unui teolog din secolul 9, Walafridus Strabus, trăiau în apropierea Tomisului – sau chiar

unor vikingi. Una dintre inscripții, multiculturală, are semne amestecate, runice și chirilice. În alte mănăstiri bulgărești inscripțiile sunt mai ales în slavonă, nu în rune turcice. De ce atâtea rune la Basarabi? Să fie vorba de patronajul unui jupan anume, cu anumite interese? Sau printre ele sunt câteva adăugate de o mână de soldat, care și-a adus obolul la decorația epigrafică a pereților, așa cum a făcut-o un mercenar sau un pelerin scandinav în aceeași perioadă, scrijelind marmura din Hagia Sophia?

Nu există o ecuație ușor de aplicat care să ne spună care este numărul X de indicii cu gradul de siguranță Y de care o ipoteză are nevoie ca să treacă de la „hazardată" la „interesantă" sau „valoroasă". Dragonii, corăbiile, scheletul nordic în apropierea drumului de la varegi la greci sunt, toate, indicii controversate. Trecerea lui Sviatoslav pe la Basarabi este probabilă, ca și prezența unor efective scandinave în armata lui. Aciuarea unor nordici creștinați la mănăstire rămâne imposibil de dovedit aici, în ciuda unui schelet „robust" și a cruciuliței de lemn de la Nufăru. Să fi rămas aici nu cineva care a dorit să se înscrie în comunitate, ci un războinic muribund? Proprietarul celui mai robust schelet, M1/C1, cel așa-zis nordic, avea, cum spuneam mai sus, în jur de treizeci de ani. Evaluarea antropologică publicată în 2009 nu indică traume sau paleopatologii. Nimic nu sugerează așadar că ar fi un războinic rănit care a obținut să fie înmormântat acolo, deși, bineînțeles, doar anumite boli și răni lasă urme recognoscibile pe oase.

Am văzut că la Nufăru există câteva indicii infinitezimale care vorbesc de viața de cuplu a – după toate probabilitățile – vikingilor stabiliți acolo, viață de cuplu care într-un fel sau altul nu poate fi absentă din nici o așezare ocupată continuu suficient de mult timp (dacă asta înseamnă săptămâni sau ani, nu se învață din cărțile de istorie). Nu e imposibil ca unul sau mai mulți scandinavi să fi rămas la mănăstire la Basarabi, dar e clar că nu vom putea vorbi despre *affaires de cœur* care duc la o familie tradițională. În primul rând pentru că printre pustnicii bărbați nu ne putem aștepta să fi trăit și femei. Sau putem? Uimitor este că, printre

cei înmormântați în complexul săpat în cretă, poate în jurul anului 1000, se află și două femei. Analiza din 2009 a scheletelor indică o femeie de 24–32 de ani (sector E coridor 1 M6) și una de 30–40 de ani (sector E coridor 4, nr. 9). Erau, poate, mai multe: în încăperea numită E6, la capătul coridorului, au apărut oase amestecate de bărbați și femei. Nu știu dacă prezența ambelor femei în sectorul E înseamnă ceva. În orice caz, în acel sector se află, pe lângă chilii și spații de trecere, și două bisericuțe, E3 și E5, și sunt înmormântați și bărbați. Nu era vorba deci în nici un caz de vreun spațiu diferit, inferior, sau rezervat femeilor. Să mai spun că toți oamenii înmormântați în comunitatea de pustnici de la Basarabi, a căror vârstă a putut fi estimată, au cam 40-50 de ani, cu doar două excepții – primul „nordic“ și prima femeie, amândoi mult mai tineri. Nu s-a găsit nici un copil.

Dacă bărbații și femeile puteau interacționa acolo, și cum, rămâne imposibil de stabilit. Accentul la Basarabi nu cădea cu siguranță pe viața comunitară, ca la cenobiți. Aici era mai degrabă o colonie, o lavră de sihaștri, începută, ca la Rila, de un sihastru care a atras discipoli. Ca în tot monasticismul din Dobrogea istorică, rolul central revine ascetismului, nu vieții comunitare. Prezența femeilor în asemenea complexe monastice e atestată însă în Cappadocia, unde se află analogii cât de cât apropiate pentru bisericuțele de la Basarabi – atât de diferite de alte complexe monastice rupestre din lumea bizantină (și care, spre deosebire de cele microasiatice, nu sunt pictate, chiar dacă poate unele din desenele zgâriate în cretă aveau un caracter ornamental). Din păcate, nu avem un foarte bun control cronologic asupra mormintelor de la Basarabi. Poate că mormintele de femei provin dintr-o perioadă un pic mai timpurie a complexului, pre-monastică, asociată, să zicem, cu exploatarea carierei de piatră.

Oricum, faptul că aici era un complex monastic medieval nu înseamnă că era locuit de oameni reci și seci. Făceau sau foloseau ouă încondeiate, făcute din cretă, din care s-au găsit câteva. Desenele rămase de la ei sunt vii și variate: corăbii, copaci, scări, dragoni, pluguri, încălțări. Toate ilustrează texte biblice,

psalmii, de pildă, și apar în multe alte mănăstiri din Țaratul Bulgar al vremii. Încălțările se referă la pelerinaj, crucea suprapusă de un iepure înconjurat de cai alergând este martiriul lui Cristos în mijlocul apostolilor și așa mai departe. Desenele care alcătuiesc această cultură vizuală sunt, unele, pre-creștine, dar pot fi recodificate creştin: pomul vieţii, corabia sau labirintul, la fel pentru dragoni, câini, vulpi, păsări, cai, cerbi. Imaginile de cai și cerbi probabil nu vin din Biblie, ci dintr-un bestiar sau de la Ioan Scărarul, pe care l-am mai pomenit și ale cărui texte, în manuscrise anluminate, sunt însoțite de multe imagini de animale. Metaforele lui, după cum a observat Florin Curta, se lasă sau chiar se cer ilustrate: călugării, ca niște cai de curse, trebuie să se întreacă în învingerea poftelor; ca o corabie bine cârmită, sufletul merge la cer în ciuda păcatelor sale etc. Mai interesant, poate, acești pustnici nu au simțit nevoia să șteargă desenele rămase din locuirea păgână anterioară. Iar lucrătorii din carieră care ajutaseră la construirea marelui val desenau te miri ce – inclusiv animale care se acuplează.

Cum a perceput un compatriot al fondatorilor scandinavi ai dinastiei rurikide din Kiev această lume de bisericuțe, chilii, morminte, desene și inscripții nu ne putem decât imagina. Prezența, mai scurtă sau mai îndelungată, a unui viking acolo este probabilă, chiar dacă neașteptată, și la fel este prezența femeilor. Iar arheologia a început să studieze problemele astea de îndată ce în spatele stratului de steril acumulat în urma exploatării pietrei a apărut intrarea în complexul medieval, mascată timp de aproape o mie de ani.

# 10. Să mă lăsați să mor La marginea mării Caraibelor. Columb în Antile

În a doua sa călătorie a sa peste Ocean, Cristofor Columb a venit din Spania cu aproape 1.500 de oameni și cu tot ce-i trebuia ca să facă un oraș de la zero. În afară de femei. Arheologia are ceva de spus și aici – nu mult. Ideea unui oraș populat exclusiv de bărbați păstrează un aer de distopie, care face ca istoria primei faze a colonizării Americii, oricum un eveniment excepțional, să aibă ceva suprarealist. Înainte de a face desfășurătorul arheologic al vieții coloniștilor (și chiar al vieții lor de cuplu), aș nota de pe-acum o constatare care reiese din săpături. Primul oraș înființat de europeni în Lumea Nouă avea în anumite privințe o cultură materială arabă. (Spun primul oraș și astfel exclud din discuție singura așezare vikingă din America de Nord cunoscută azi, L'Anse aux Meadows, din Canada, care, cu opt clădiri și nici o sută de oameni, nu putea fi numită oraș. Cât despre micul fort La Navidad, înființat de Columb în Haiti în prima sa călătorie, el a fost distrus practic imediat.)

Prima enclavă urbană europeană în Americi este deci fondată de Columb în primele zile ale lui 1494. Orașul se numea La Isabela și se afla în insula Hispaniola, arhipelagul Antilelor, o insulă azi împărțită între Haiti și Republica Dominicană. Urma să fie capitala Americii colonizate, dar a rezistat numai patru ani. Prea mare lucru nu era de văzut nici aici – vreo două sute de case de lemn, chirpici și piatră, un antrepozit (centrul economic al întregii factorii), o mică biserică ridicată peste un vechi cimitir local. Lor li se adaugă o clădire pentru comandantul expediției (*casa de Colón*), cea mai bine păstrată structură de pe tot situl. Bine păstrată e un fel de-a spune, pentru că

din ziduri ne mai rămân doar mici tronsoane de chirpici, dar, una peste alta, pragul casei lui Columb este singura chestie de piatră care mai depășește azi nivelul solului din toată La Isabela. Chiar și-așa e suficient ca să putem zice că avem în față singurul exemplu de arhitectură europeană de secol 15 din cele două Americi.

Ce știm deci despre femeile spaniolilor, și de ce are situl o cultură materială puternic influențată de cea arabă? Mai întâi trebuie să pomenesc limitele informațiilor arheologice de care dispunem. Situl La Isabela a trecut prin două dezastre în perioada modernă. Prima oară în 1945, când regimul militar din Republica Dominicană a cerut ca locul să fie pus la punct pentru vizita unor demnitari. A doua oară în 1959, când acolo s-a amenajat un spațiu pentru parade militare. În ambele ocazii, părți din sit au fost nivelate și pământul primului oraș european din Americi împins în mare cu tot ce conținea. Săpăturile recente au recuperat ce se mai putea. Fondat imediat după ce se încheie Reconquista, La Isabela apare ca un mic orășel medieval ale cărui vestigii materiale, fiind din capul locului tipice pentru Andaluzia, reflectă o sinteză romano-iberică profund influențată de civilizația arabă. În rapoartele arheologice apar multe obiecte legate de arta *mudéjar* și în general de lumea musulmanilor din Spania. Cel mai bun indicator ar fi ceramica. Blidele din care mănâncă un neam dimineața, la prânz și seara, spun totuși ceva despre el. Or, la Isabela 60% din majolica găsită e tipică pentru Andaluzia musulmană. Ceramica nesmălțuită (cum sunt fragmentele de *cantimplora*, sticla de apă a vremii) reflectă la rândul ei cultura tehnică a Evului Mediu islamic. Până și țucalul de secol 15 găsit în La Isabela are tot o formă hispano-islamică. Spania vremii dă clasă altor părți ale Europei când vine vorba de igienă corporală tocmai datorită influenței arabe. Opaițele de teracotă din orașul lui Columb fuseseră produse de olarii medievali islamici din Sevilla, ale căror metode și cuptoare continuau, la rândul lor, o tradiție romană. Borcănelele pentru medicamente (*albarelos*) se trag și ele din recipientele farmaceutice

hispano-islamice din secolele 9–10, ele însele imitând segmentele de bambus în care soseau medicamente asiatice în lumea arabă. Arheologii au mai recuperat fragmente dintr-un tip de vas folosit pentru roata de apă, o invenție islamică răspândită în Spania medievală, pe care erau legate câteva zeci de asemenea recipiente pentru a scoate apa din râu. Cele două piese intacte de harnașament găsite pe sit, un pinten și o scăriță, sunt ambele de o formă asociată cu acea artă a călăriei de inspirație arabă (stilul *jineta*), iar nu cu cavaleria grea (stilul *brida*). În fine, obiectele de podoabă au motive atât creștine, cât și islamice. Chiar sub regii catolici, multe asemenea motive persistă în artă, inclusiv modelele geometrice sau literele arabe caligrafiate. Una peste alta, cultura materială din La Isabela are un facies de inspirație arabă – una dintre realitățile arheologice importante de acolo, ca și din Andaluzia vremii. Ca o curiozitate, după teza lui Denis de Rougemont, dragostea romantică s-a născut în Europa odată cu poezia provensală, adică atunci când trubadurii francezi s-au inspirat în secolul 12 din poezia arabă venită din Córdoba și în general din Andaluzia, unde ajunsese de la curtea abasidă din Bagdad. Nu știu dacă substratul cultural arab va fi contribuit și, pe la 1500, la Noul Romantism transatlantic.



*Fig. 14. Harta lui Juan de la Cosa, prima reprezentare sigură a Americilor. Pergament, 1500.*

Dintre descoperirile arheologice, cele care s-ar putea apropia de tema noastră sunt brățările de sticlă, una din foarte puținele categorii de obiecte asociate cu femeile găsite în sit. Asemenea brățări nu apar aproape niciodată în așezările de mai târziu din Lumea Nouă,

iar la Isabela s-au găsit comparativ multe – vreo zece. Columb nu adusese femei, dar adusese brățări, anume pentru comerț. Ele sunt tipice pentru lumea islamică medievală și sunt identice cu cele găsite în multe situri din Maroc și India. Relațiile dintre spanioli și femeile taíno trebuie să fi plecat de la aceste brățări, sau în orice caz brățările și-au făcut loc foarte repede în aceste relații. Nu vreau să ridic la rang de simbol ceva aleator, dar hazardul conservării arheologice, care ne-a păstrat mai ales această categorie de artefacte legate de cupluri, a făcut-o deja. În rezumat: un spaniol catolic cucerește o localnică taíno din Antile oferindu-i o brățară tipică pentru lumea arabă. Globalizarea are o lungă istorie. Brățări avem deci, dar unde sunt mărgelele? Știm din multe relatări că spaniolii făceau un comerț intens cu mărgele de sticlă, dar nici măcar una n-a fost găsită în săpăturile din primul oraș al lui Columb. (Am o mare slăbiciune pentru siturile arheologice care contrazic sursele scrise.) Să fi ajuns toate mărgelele, fără excepție, la destinația finală – comunitățile indigene? Greu de crezut: ceva se pierde întotdeauna pe drum. De fapt, arheologia nici nu e altceva decât încercarea de a reconstitui destinația finală din drumul până acolo. Alt exemplu de discrepanță între categoriile de surse: știm că religia era importantă în La Isabela, într-atât încât fondarea orașului are loc prin prima liturghie ținută pe uscat, la 6 ianuarie 1494. Ne-am aștepta deci să se descopere suficiente dovezi materiale ale acestei religiozități. Și totuși, din obiectele găsite acolo, unul singur este de natură religioasă – un mic crucifix. Observația asta este însă cu două tăișuri, pentru că într-un sit arheologic obișnuit (adică nu îngropat brusc de un vulcan, ca, în Lumea Nouă, la Joya de Cerén, în El Salvador) un anumit tip de obiecte pot fi descoperite rar fie pentru că erau realmente rare, fie din cu totul alte motive, cum ar fi că erau prea prețioase ca să fie pierdute.

Dacă există studii științifice legate de corelația între atitudinea față de mâncare și cea față de amor, nu le cunosc. Bănuiesc totuși că în încercarea de a estima, în absența unor dovezi directe, dorința spaniolilor de a se

apropia de femeile locale s-ar putea folosi, ca variabilă de tip proxy, disponibilitatea mentală a coloniștilor față de forme noi de veselă și de mâncare. Această disponibilitate poate fi cuantificată mai ușor arheologic – și este, pe situl dominican, foarte redusă. De exemplu, vasele folosite de coloniști, unele aduse de-acasă, altele produse local, sunt mai tradiționale decât cele din situri contemporane din Spania. E ca și cum, odată izolați de partea cealaltă a Atlanticului, ei devin mai patrioți ca oricând și pe de-o parte cer să li se aducă de acasă, pe de alta, produc ei înșiși vase care să le amintească de bunica. Știm de altfel că în cei patru ani până când coloniștii și-au luat clopotul din biserică și s-au mutat cu toții în Concepción de la Vega viața lor a fost mizerabilă, începând tocmai cu hrana. Asta pentru că n-au vrut deloc să se adapteze la resursele Hispaniolei și visau la mâncărica de acasă. Absența totală a oaselor de animale din situl spaniol ne împiedică din păcate să spunem mai multe despre alimentație. Ea însăși interesantă, această absență a fost explicată ingenios prin faptul că spaniolii produceau creuzete pentru rafinarea aurului, iar aceste creuzete rezistente la temperaturi înalte trebuiau făcute din argilă amestecată cu cenușă de oase.

E spectaculos felul în care abia după plecarea din La Isabela oamenii încep să uite că sunt spanioli și devin altceva. Orașele lor din Hispaniola se îndepărtează deodată de Andaluzia medievală și devin o comunitate în care se amestecă tradiții europene, americane și africane. Coloniștii încep să mănânce lucruri noi – țestoase, manioc, porumb –, și anume din vase care abandonează complet tradiția islamică, vase în stilul Renașterii italiene. Alături de ele se importă din Europa diverse mărfuri, între care am văzut câteva fotografii cu degetare de la Nürnberg (la Isabela bărbații nu prea se ocupau de cusut, așa că nu s-a găsit nici unul). E clar că acum femeile (taíno) și copiii devin o parte importantă din comunitate. De altfel, în ambele orașe cercetate arheologic în Hispaniola (locuite ceva mai mult de jumătate de secol) au fost găsite artefacte legate de copii, în case mai înstărite datate la mijlocul secolului 16. La Concepción (în

partea dominicană a insulei) dintr-o urmă de picior de bebeluș imprimată în argilă un meșteșugar a născocit reprezentarea unui leu, unde călcâiul copilului e fundul leului și nasul e vârful degetului mare. La Puerto Real (în partea haitiană) s-a găsit un mic inorog de alamă aurită, cu un ineluș pe spinare și unul pe cap, de care putea fi atârnat. Sigur, jucăriile reflectă, în principiu, iubirea de copii, dar iubirea părinților unul pentru celălalt nu se poate deduce din ea. Din cauza asta, am lăsat jucăriile pentru o carte despre un alt tip de iubire. Ca să ne mutăm pe un teren mai puțin speculativ, se poate spune că în orașele imediat de după La Isabela cultura materială pierde rapid din încărcătura islamică venită din Spania și se racordează deja, chiar peste Ocean, la Renaștere.

Spuneam că în timpul „experimentului Isabela" coloniștii par să fi fost, din toate punctele de vedere, mult mai puțin interesați să se adapteze. De cel mai mare folos pentru indicații cât de mici legate de viața de cuplu de acolo ne-ar fi fost arheologia funerară. Iar o scurtă plimbare arheologică prin cimitirul de pe țărmul dominican are într-adevăr ceva important de adăugat. Asta deși, lăsând la o parte cât de afectat a fost situl în epoca modernă, nici săpăturile n-au fost grozave: unul dintre scheletele descoperite în 1990 a fost lăsat expus, sub un acoperiș de trestie, ca să poată fi contemplat de vizitatori, timp de vreo 20 de ani. Cam 70 de morminte au fost totuși recuperate; câteva au fost publicate superficial, marea majoritate deloc. Un bărbat îngropat, punitiv, cu fața în jos pare să fi fost unul dintre cei spânzurați de Columb pentru insubordonare, poate chiar cineva cunoscut după nume din jurnalele și rapoartele celor din expediție. E curios cum, la mai bine de 500 de ani de la moartea ta, poți să fii prezent și în sursele scrise, și în cele arheologice, fără să fii nimic mai mult decât un *bad guy*. În paranteză, arheologii ar fi preferat ca în locul lui să fie Michele de Cuneo, prietenul lui Columb, care povestește într-o cinică scrisoare cum a violat el o frumoasă femeie taíno.

Trec la descoperirile, puține, dar semnificative, legate de viața de familie. În primul rând, mormântul

din La Isabela al unei femei taíno alături de un nou-născut. În raportul echipei italiene care l-a descoperit găsesc foarte puține informații despre el. Se afla în orice caz lângă biserică, iar lângă trupul ei era o greutate de năvod, tipică pentru populația locală. Nici despre această femeie, și nici despre altele asemenea ei, nu aflăm nimic din jurnalele, scrisorile și alte documente legate de cei patru ani întunecați ai coloniei spaniole. Prezența ei, alături de copil – primul copil al unui om din Lumea Veche cu un altul din Lumea Nouă –, în cimitirul coloniștilor e foarte grăitoare. În cimitirul comunității taíno, morții se îngropau chirciți pe-o parte; or, această femeie a fost înmormântată creștinește, deci fusese acceptată în lumea lor, devenind poate soția unui spaniol. Craniul ei este deformat ritual, tipic pentru taíno. Situația e, oricum, unică – din cei 48 de indivizi analizați pentru prima oară abia acum câțiva ani, ea e singura localnică, restul sunt europeni (nivelul de stronțiu în dinți fiind foarte diferit de cel tipic pentru localnici). Existau așezări taíno la doar câțiva kilometri de La Isabela, deci contactele trebuie să fi fost întotdeauna ușoare; un interes de natură diferită pentru aceste contacte trebuie să fi existat de ambele părți; dar primii ani ai colonizării nu cunosc decât această relație serioasă.

Poate că La Isabela nu era totuși orașul unei singure familii. Printre cei 48, mai sunt încă două femei, ceea ce e din nou remarcabil. Una din ele este de descendență africană – prima persoană de culoare ajunsă în Lumea Nouă. Desigur, în Spania și Portugalia secolului 15 sunt mulți africani și descendenți ai lor. Ar fi prea trist să faci parte din echipa care a înființat primul oraș din America și în același timp să fii primul din milioanele de oameni ajunși ca sclavi în Americi. Se pare totuși că, măcar în primii câțiva ani, cei de origine africană au ajuns aici ca oameni liberi. O altă femeie a fost găsită înmormântată împreună cu un bărbat, european ca și ea. Mormântul acestui cuplu are o orientare creștină, cu capul spre vest și picioarele spre est, dar e ceva mai departe de zidurile bisericii. Morți poate în timpul unei epidemii, au fost îngropați simultan, cu mâinile

încrucișate pe piept și fără nici o ofrandă. Din documente nu se știe practic nimic despre aceste două femei – când și de ce au sosit în Hispaniola. Iar despre femeile locului care au devenit partenerele spaniolilor știm și mai puțin.

Arheologia mai sugerează totuși ceva despre aceste relații. În câteva din mormintele spaniolilor s-au găsit cochilii de melci de mare *Strombus*. Acești melci sunt o ofrandă tradițională în ritualul funerar taíno, opusă însă tradiției catolice altminteri atât de evidente în cimitirul coloniștilor din La Isabela. E greu de crezut că spaniolii refuzau să încerce mâncarea localnicilor, dar le-au adoptat ritul funerar. Mai plauzibil mi se pare că un număr de coloniști bolnavi au fost lăsați în urmă – sau au vrut să rămână în urmă – atunci când majoritatea au abandonat așezarea și, după moarte, vor fi fost îngropați de femeile lor taíno. Ele trebuie să fi depus cochiliile în morminte. Prezența acestor femei în viața coloniștilor rămâne în rest invizibilă, cu excepția mormântului femeii cu un copil nou-născut de care am vorbit mai sus. Și poate a celor câteva brățări sparte.

Rezultatele sunt, bineînțeles, dezamăgitoare. Am vrea să știm mai mult despre ce s-a întâmplat în acei primi patru ani în insula Hispaniola. Deși bărbații din orașul spaniol, inevitabil, au încercat să se apropie de femeile taíno, totul pare să fi fost împotrivă. Știm din sursele scrise că populația taíno a scăzut în 20 de ani de la cam un milion, când au ajuns spaniolii în 1492, la nici 20.000. Cu siguranță că multe din femeile taíno aduse în La Isabela au murit din cauza pojarului, variolei și gripei importate din Europa. Pe de altă parte, studiile de paleopatologie făcute pe scheletele europenilor de pe insulă arată că aproape toți prezintă semne clare ale unei suferințe grave de scorbut, răspunzător probabil de oboseala cronică de care se plângeau mereu coloniștii în scrisori. E probabil deci că locuitorilor din La Isabela nu prea le mai stătea mintea la dragoste romantică. O ultimă observație: nici unul din schelete nu prezintă leziuni osoase asociate cu sifilisul, deși s-a speculat că boala ar fi fost adusă în Europa prin expedițiile lui Columb în Lumea Nouă.

În ansamblu, Hispaniola ar fi putut fi un paradis, dar a fost, cel mult, o grădină.

# 11. 1.001 de biserici și 1.001 de scrisori. Gertrude Bell

La 1900 trebuie să dai cu tunul ca să găsești un arheolog care nu e bărbat. Ca acest arheolog să fie în mare parte răspunzător de venirea unui rege pe tron chiar e ceva ce nu face parte din săptămâna obișnuită de lucru a colegilor mei de breaslă. Sau poate că lucrurile devin interesante abia când știm că această doamnă a trimis și nenumărate scrisori din București. Într-o carte de arheologia iubirii își are locul, indirect, și acest capitol despre un personaj care a făcut arheologia orientală mai romantică decât a fost vreodată, și a cărui carieră arheologică a fost marcată de iubiri tragice – parcă anume pentru a îndestula lăcomia hermeneutică a biografilor ei. Despre Gertrude Bell s-a spus că ajunsese cea mai puternică femeie din Imperiul Britanic. Că, în orice caz, a fost femeia occidentală cea mai respectată în Orient. Când englezii i-au cerut, după încheierea Primului Război Mondial, să vină cu idei pentru guvernarea ruinelor Imperiului Otoman, ea a cerut independența Irakului, sub Faisal I și dinastia hașemită. Apoi, ea însăși o piesă esențială în administrația noului regat, s-a luptat pentru patrimoniul lui arheologic. Volumele care i-au fost dedicate au avut mereu de trecut testul dificil de a vorbi despre cineva ale cărui isprăvi au loc într-un deșert care invită senzaționalul, cu puști, cămile, beduini, tot tacâmul. În plus, mulți dintre biografii ei nu și-au revenit niciodată cu totul din stupoarea că Gertrude era femeie și, cumva reflex, au plasat în centrul vieții ei de hârtie poveștile de dragoste pe care le-a trăit mai degrabă decât activitatea ei în arheologie sau politică. Probabil asta nu s-ar fi întâmplat dacă era vorba de un bărbat. De exemplu, despre viața amoroasă a figurii cu care a fost cel mai des comparată, Lawrence al Arabiei, s-a scris incomparabil mai puțin. E adevărat că el nu a lăsat nici pe departe în urmă – de fapt, puțini oameni au lăsat vreodată –

atâtea scrisori ca Gertrude Bell. Merită deci spuse aici câteva vorbe despre Bell întâi ca arheolog, și abia apoi despre viața ei amoroasă. Și, bineînțeles, despre prezența ei la București și scrisorile despre Carmen Sylva.

Contribuția femeilor la arheologie, de la Zsófia Torma la Kathleen Kenyon, în, aproximativ, primul secol al acestei științe – sau discipline – foarte noi, a început doar de curând să fie cercetată sistematic. S-a dovedit repede că un număr totuși remarcabil de femei și-au făcut un nume pe șantiere într-o profesie mult timp aproape exclusiv masculină. În 1905–1907, când Gertrude Bell cercetează situl Binbirkilise (O mie și una de biserici, în turcă), în podișul Anatoliei centrale, la 30 de kilometri de Karaman, era extrem de dificil pentru o femeie să organizeze (și să finanțeze, în cazul ei) o expediție în Imperiul Otoman. De altfel, se săpase în general foarte puțin până atunci în Anatolia, cu excepția coastei egeene. La est de Ankara, săpăturile erau minimale: rușii la situl armean Ani, nemții la Hattuša a hitiților, poate încă unul sau două exemple. Expediția are succes, iar asta în arheologie se măsoară în primul rând prin promptitudinea și calitatea publicației. Bell reușește să-și publice rezultatele în numai doi ani. Cu *The Thousand and One Churches*, din 1909, ea devine instantaneu un pionier al arheologiei bizantine. Acest studiu substanțial – gros, ce mai – discută, individual și în contextul istoric, vreo 40 de biserici. Turcii nu i-au acordat un permis pentru săpături serioase, iar din ce s-a săpat totuși în mai–iunie 1907 e limpede că stratigrafia și obiectele nu sunt nici pe departe așa de importante pentru ea ca planurile cu fazele de construcție și analiza tipologică a arhitecturii. Asta oglindește însă un *modus operandi* al vremii. În rest, contactul ei permanent cu muncitorii o face sfântul patron al tuturor directorilor de șantier. Într-o scrisoare din luna mai 1907, zice mândră: „Ar trebui să mă vedeți dirijând munca a 20 de turci și 4 kurzi!“ Vorbim de o zonă unde, chiar și o sută de ani mai târziu, nu e ușor pentru o femeie să conducă o echipă de muncitori. Dincolo de cercetare pe situl arheologic, în acești doi ani ea a transcris multe

inscripții antice care altminteri ar fi fost probabil pierdute. „Transcris“ sună a efort cărturăresc confortabil; de fapt, pe multe le copia pe ploaie torențială, acoperindu-și caietul cu mantaua și înjurând. Tot ea scrie: „Ajungi într-un sat și întrebi de inscripții. Ți se spune că nu există absolut nici una. Tu spui, foarte ferm, că există cu siguranță inscripții și apoi stai în soarele arzător vreo zece minute, până se adună tot satul. Într-un târziu, cineva zice că are în casă o piatră scrisă. Te duci cu el, o găsești, o copiezi și îi dai proprietarului doi piaștri, ceea ce are drept consecință faptul că toată lumea are o piatră scrisă pe undeva“.

Ce n-am spus e că monografia Binbirkilise a fost publicată împreună cu un scoțian, sir William Ramsay, o somitate în arheologia anatoliană. Unii biografi se întreabă cum faci, la începutul unei cariere arheologice, ca să fii coautorul unui specialist celebru? Rămâi nedumerit când citești cât de ușor se deschid ușile pentru unii: totul a început când m-am întâlnit cu García Márquez și i-am citit o povestire de-a mea – i-a plăcut enorm și a sunat la editură; i-am cântat lui Beethoven prima mea sonată și i-a plăcut enorm… Dar cum ai ajuns la ei? Secretul lui Bell: pur și simplu era foarte capabilă, și asta se vedea, nu în ultimul rând, din faptul că te întâlneai cu ea pe niște coclauri din Orient unde simpla prezență, cu un carnețel în mână, dovedea valoare. (E drept, pe fondul unei educații la Oxford și al unei inteligențe care, când nu pune imediat pe fugă bărbații, îi cucerește.) Nici la Paris lucrurile nu merseseră mult mai greu. Într-o scrisoare din noiembrie 1904 ea povestește prima întâlnire cu Salomon Reinach, unul din cei mai cunoscuți arheologi francezi ai vremii. A doua zi trece fără evenimente importante – Bell își cumpără o haină de blană –, iar în ziua următoare Reinach vine să o ia și o duce la Luvru, unde îi vorbește de-a fir a păr despre colecția de antichități a muzeului. Asta e ca și cum Federer ți-ar pune racheta în mână și te-ar învăța să dai mingea peste fileu. Dar aici nu vorbim numai de șarm, ci și de faptul că Bell întreținea o corespondență susținută și erudită cu mulți din marii cărturari ai

timpului ei (nu strica nici faptul că vorbea șase limbi). Deocamdată, contează că monografia lui Bell și a lui Ramsay e inconturnabilă chiar și azi dacă studiezi arheologia bizantină din Anatolia. În zona vulcanului Karadağ, la poalele căruia sunt bisericuțele de la Binbirkilise, n-a mai făcut nimeni un studiu de asemenea amploare din 1907 încoace. Monumentele antice și bizantine de acolo au fost, în cea mai mare parte, distruse în epoca modernă, după ce rezistaseră binișor o mie-două de ani. Nu mai există azi mare lucru din ceea ce a desenat, fotografiat și interpretat atunci Gertrude Bell. Ea a avut acces la aceste biserici când erau încă întregi, dar, chiar și-așa, două din cele pe care ea le-a găsit complet ruinate fuseseră descrise de alți călători, cu numai douăzeci de ani înainte de sosirea ei pe sit, ca fiind încă întregi. În cei o sută și ceva de ani care au trecut de atunci, cei mai civilizați din istoria omenirii, ziduri antice din toată lumea au continuat să dispară, uneori provocând o scurtă înflăcărare virtuoasă prin presă, dar de cele mai multe ori absolut pe neștiute: cineva a venit, a dărâmat și a plecat cu pietrele, altcineva a făcut o fundație, a dat de ziduri antice, s-a făcut că plouă și a construit un depozit.

Cea mai importantă contribuție a lui Bell la arheologia islamică este volumul *The Early Islamic Palace and Mosque at Ukhaidir* (1914). În călătoriile prin Mesopotamia, ea descoperă în deșert, lângă Karbala (azi în Irak), un castel islamic timpuriu, cu curți, bolți și domuri bine păstrate, căruia îi desenează planurile în 1909–1911. Cartea, în care prezintă geneza arhitecturii islamice, cu influențele ei bizantine și persane, e recenzată la vremea ei ca „extrem de erudită". Castelul fusese de fapt construit de populațiile arabe de dinainte de venirea islamului, în epoca Sasanizilor, și reconstruit în secolul 8 de dinastia abasidă. Tipologic, el se înrudește cu cel de la Qasr-e Shirin, construit, zice-se, de împăratul persan Chosroe II pentru soția sa Shirin, pentru care avea o iubire proverbială (acest castel are o interesantă poveste arheologică, cu care nu mai complic lucrurile aici). Esențial era pentru Gertrude că ei urma să i se

atribuie descoperirea și prima cercetare științifică a castelului de la Ukhaidir. Curând se dovedește însă că ruinele fuseseră înregistrate cu un an înainte de un arheolog francez, iar o echipă germană studiase situl între vizitele ei și publicase o monografie în regim de urgență. Cartea lui Bell, cu nenumărate planuri și peste o sută de fotografii, ca și primul volum, vine deci prea târziu ca să-i aducă glorie, dar rămâne prețioasă. O observație: în planurile ei, Gertrude, progresistă, folosește sistemul metric, care nu avea să se generalizeze în arheologia britanică decât mult mai târziu.

Așa cum și-a documentat viața în mii de scrisori (mană cerească pentru biogafi), tot astfel Gertrude a lăsat și o copie fotografică a aproape fiecărui pas al ei. A făcut un salt calitativ când a devenit membră a Royal Photographic Society, dar crucială a fost vizita din 1909 la Qal-at Sherqat, anticul Assur (în nordul Mesopotamiei), unde făcea săpături un neamț extraordinar de competent, Walter Andrae. Omul nu era nu doar arheolog, ci și pictor, grafician și fotograf. De la acest tip (se înțelege, foarte chipeș) ea a învățat multe ca arheolog, și lui îi dedică de altfel volumul despre Ukhaidir, deși, la urma urmei, descria o perioadă care nu era specialitatea lui. Mai târziu, când a devenit director onorific al antichităților în Irak și a conceput legislația de patrimoniu, Bell a pus în aplicare multe din ideile lui Andrae. (E drept că pentru legislația asta a primit atunci și sprijinul regelui Faisal, el însuși dezghețat într-ale arheologiei de către Lawrence al Arabiei.) Prin 1920, Bell are și niște contre cu Andrae, când la Lisabona se confiscă sute de antichități furate din Assur, și, deși Andrae le vrea în muzeele din Berlin, Bell argumentează că ele aparțin viitorului stat mesopotamian și muzeului de la Bagdad. (Majoritatea au ajuns până la urmă în Germania, dar opoziția lui Bell – și discuțiile despre protecția antichităților la care a dus – a contat aproape cât o victorie.)

Nu vreau deloc să pară că Gertrude Bell ar fi revoluționat arheologia. Ea face greșelile pe care le fac și alții în vremea aia (dar și în vremea asta). De pildă,

cum ziceam mai sus, e interesată de arhitectura unui sit, dar nu și de stratigrafia lui. Uneori, face și greșeli *tout court* – de pildă, în 1909 desenează un plan (rămas nepublicat) al unei structuri octogonale dintr-o așezare de lângă Samarra care e total aiurea. Cine știe ce s-o fi întâmplat. Nu există arheolog căruia într-o zi să nu-i fi mișcat cineva pe neobservate trepiedul teodolitului sau al stației totale și să continue să facă o oră de măsurători greșite. De asemenea, multe din comentariile ei asupra ruinelor antice din Mesopotamia, și chiar și planurile, au fost făcute de alții mai bine decât ea. Dar nu e cinstit să o comparăm pe Gertrude cu echipe care reprezentau instituții și aveau sprijin național. Ea era doar un free-lancer, înstărit, într-adevăr, dar fără sprijin consular, și deci mai mereu pe hartă cu autoritățile otomane (în multe ocazii de altfel i-au zburat gloanțe de diferite naționalități deasupra capului). Concurența ei arheologică are, oricum, vorbe de laudă despre ea. Vorbesc de concurență pentru că Orientul e în timpul ei, și deja de ceva vreme, un teren de vânătoare arheologic, o pradă muzeală pe care marile puteri încearcă să o înfulece pe bucăți. Pe de altă parte, a intrat de multe ori în conflict cu rivalii ei, mai ales după ce a dat legile patrimoniului din Irak și după înființarea muzeului de arheologie din Bagdad, pentru că se asigura că expedițiile lor nu transferă descoperirile arheologice în Europa sau Statele Unite fără să lase o parte Irakului. Bell mergea pe toate șantierele ca reprezentant oficial al autorității irakiene pentru antichități și era, bineînțeles, o mare pacoste pentru toți englezii, nemții și americanii care le conduceau, inclusiv pentru celebrul Woolley, de la Ur, căruia i-a rupt inima nelăsându-l să scoată din țară nu mai știu ce descoperire de care se atașase teribil. Ea avea ultimul cuvânt în aceste negocieri. Uneori, când pentru soarta unei descoperiri nu se putea ajunge la un acord, dădea și cu banul. Din scrisori reiese totuși că unul din principiile ei era că artefactele prea dificil de restaurat și conservat la Bagdad trebuie atribuite muzeelor occidentale, care aveau resursele să se ocupe de ele așa cum trebuie.

Biografii ei, și cu atât mai mult filmele cum ar fi *Queen of the Desert* (2015 – regizat de Werner Herzog, dar fără nici o legătură cu filmele lui de artă, „sud-americane“), par să-și pună, conștient sau nu, întrebarea: care e viața amoroasă a unei femei care s-a purtat, după măsura vremii, ca un bărbat? Gertrude nu s-a căsătorit niciodată, iar relațiile ei au fost dezastruoase, cel puțin privite istoric, căci doar istoric le poate evalua altcineva decât ea însăși. La 24 de ani, într-o vizită la Teheran, Gertrude se îndrăgostește de Henry Cadogan, secretar al legației britanice. E obiceiul să se consemneze diferența de vârstă în cuplu, de parcă ea ar încorpora un misterios mecanism divinatoriu, care ne face complici la ce urmează să se întâmple. Pe scurt, el avea cu nouă ani mai mult ca ea. Diagramele lor personale se intersectează în pasiunea pentru cultura persană și pentru poezie în general, de la Kipling la poezia sufi și mai ales Hafiz, din care Bell va și traduce după despărțirea de Cadogan. Dar și pasiunea pentru tenis. Și pentru excursii arheologice – de pildă la turnul pe a cărui platformă zoroastrienii lăsau cadavrele să fie descărnate de vulturi. Rămâne un detaliu: toate aventurile arheologice ale lui Bell erau finanțate de tatăl ei, pentru care decisiv era faptul că diplomatul Cadogan era sărac și, ca orice cartofor, îndatorat. În 1892, logodna e ruptă – cum se zice, de parcă ar fi vorba de niște izmene –, Gertrude e rechemată în Anglia și, nici un an mai târziu, Cadogan moare. Trebuie aici să fac un comentariu meschin – că sinuciderea lui din dragoste, ca în filmul lui Herzog, e o vrăjeală; nefericitul s-a prăpădit de pneumonie în urma unui accident la pescuit de păstrăv. Bell se întoarce în Anglia, la „viața îngustă de dinainte“, cum zice într-o scrisoare, și nu se va mai îndrăgosti timp de douăzeci de ani. Acești douăzeci de ani sunt dedicați politicii și arheologiei, deci, cum ar zice un biograf mai sever, tot răul spre bine.



*Fig. 15. Templul lui Ba'alshamin din Palmyra, Siria. Fotografie de Gertrude Bell, 1900.*

E stânjenitor să fac o cronică a vieții sentimentale a unui personaj care nu e nici inventat, nici despărțit de mine de sute sau mii de ani de istorie. Dar, pentru că Bell rămâne o figură excepțională în arheologie, sper că – și datorită temei cărții – pot obține o derogare ca să vorbesc în continuare despre viața ei privată. Bell se îndrăgostește deci de un ofițer britanic, Richard Doughty-Wylie (care avea aproape aceeași vârstă; și care era căsătorit). Cum acest Richard fusese erou în Africa, rănit în războiul cu burii, era un om pe care Gertrude putea să-l ia în serios. Probabil proiectase asupra lui și ceva din admirația pe care o avea pentru Charles Doughty, ale cărui scrieri de călătorie o inspiraseră în aventurile ei orientale (ca și pe T.E. Lawrence, de altfel) și al cărui nepot era Richard. Prima ei întâlnire cu Doughty-Wylie e strict arheologică. Gertrude îi povestește despre monografia Binbirkilise și despre cum arta orientală a influențat arta bizantină. (Influență pe care o exagera, de altfel, dar ofițerul nu avea cum să știe asta și probabil, ascultând, se gândea oricum la altceva.) Din 1912, cei doi sunt împreună în Anglia, iar ea refuză o expediție în Karakorum ca să rămână lângă el. Lucrurile se simplifică deodată în felul lor modern: Gertrude îi cere ofițerului să-și lase soția pentru ea, iar soția lui, cunoscută ca instabilă psihic, amenință că se sinucide

dacă e părăsită. Iar apoi lucrurile se simplifică din nou, de data asta în felul lor tradițional: Doughty-Wylie moare în bătălia de la Gallipoli, în 1915. În ziua de dinaintea atacului de pe plaja „V", el îi trimite lui Gertrude toate scrisorile înapoi. Ea, care are 47 de ani, ia în mod evident hotărârea ca de-acum încolo să muncească până la epuizare, ceea ce și face în anii următori.

La sfârșit apare, când această apariție face mai mult rău decât bine, consilierul britanic de pe lângă Ministerul de Interne irakian, Ken Cornwallis. Cu el, Gertrude discută probleme de patrimoniu și vânează. Înoată amândoi în Tigru, împreună cu regele Faisal. Cornwallis era cu şaptesprezece ani mai tânăr ca ea, dar cu loialități similare, adică dispus să sprijine interesele arabe la fel de mult ca pe cele britanice, sau poate mai mult. Când el divorțează, Gertrude îi cere s-o ia de nevastă, dar bărbatul refuză. Amândoi se întorc din Anglia la Bagdad în toamna lui 1925. Relația lor până în vara următoare (ultima vară a lui Gertrude) n-are cum să fi fost altfel decât tensionată. Totuși, lui i-a scris Gertrude Bell ultimul ei bilet, în ziua morții, rugându-l ca, în caz că i s-ar întâmpla ceva, să aibă grijă de câinele ei, Tundra. Tipul însă nu numai că n-a văzut nimic ciudat în acest bilet, dar apoi s-a și spălat pe mâini de câine, care a fost până la urmă dus în Anglia, la familia Bell. Cel puțin asta reiese din documente; dar e drept că a reconstitui o relație sentimentală din documentele pe care le lasă în urmă e, probabil, vânare de vânt. Ultimele luni ale lui Bell pun cumva în context supradoza de somnifere de la sfârșit, în măsura în care înțelegem vreodată motivele unei sinucideri. Cu puțin timp mai înainte, fratele ei mai tânăr murise de febră tifoidă, iar ea însăși, se pare, primise diagnosticul de cancer la plămâni. După ce Cornwallis refuză să se recăsătorească, munca de zi cu zi cu exponatele de la muzeu n-a mai fost suficientă pentru stabilitatea ei.

T.E. Lawrence face o evaluare reducționistă a personalității ei: „*She had no great depth of mind. But depth and strength of emotion – o, Lord, yes!*" Însă, în toată cariera ei, Bell a trebuit să-și negocieze poziția

într-un mediu dominat de bărbați, și a învățat că nu era întotdeauna profitabil să-i lase să vadă că era egala lor, sau, mai rău, că era mai inteligentă și mai cultivată ca ei. E drept însă că, pe cât era de independentă, pe atât de contraproductiv s-ar părea că și-a menținut, în viața ei sentimentală, obsesia pentru figura paternă; dar asta nu vine dintr-un deficit de inteligență sau de cultură.

Acum, ca un epilog, vreau să mă întorc în anii de dinaintea primei ei vizite pe un șantier arheologic, care fusese cel din Melos. Prima călătorie importantă a lui Gertrude Bell, după anii de studii, a fost la București. Bell avea o mătușă acolo, căsătorită cu sir Frank Lascelles, reprezentantul diplomatic britanic (*British minister*). A sosit puțin înainte de Crăciunul 1888 (de-atunci datează prima scrisoare de la București) și a plecat la sfârșitul lui aprilie 1889. E o perioadă despre care sora ei va spune mai târziu că a fost extrem de fericită pentru Gertrude. La douăzeci de ani are loc deci prima ei aventură europeană, decisă de familie pentru ca ea să mai cunoască și altceva decât viața de la Oxford. E prima oară când familia o lasă să se descurce de capul ei, într-o lume unde cunoaște oameni sofisticați. La București îl întâlnește pe prințul von Bülow, atunci ministru al Germaniei la București, care va deveni în 1900 cancelar al Imperiului German, dar și pe alții de același calibru. Unul din prietenii ei, istoric și diplomat, sir Valentine Chirol, va rămâne numit, în românește, „Domnul" în toată corespondența ei.

Prima ei scrisoare de la București cuprinde una caldă și una rece, ca de altfel aproape fiecare dintre ele. Bell zice că nu se poate merge pe străzi, complet înnămolite, dar că vizitiii sunt splendid îmbrăcați în haine de catifea neagră, cu brâuri purpurii de lână și cușme de blană. Din aceste scrisori aflăm de plimbările ei prin Cișmigiu, despre sania cu cai, cumpăratul de zambile și vizitele la Sinaia. Ospitalitatea elitelor românești e patriarhală și adesea plictisitoare, zice ea. La nesfârșitele dineuri oficiale și la alte ocazii sociale îi întâlnește pe P.P. Carp, pe „Mme Arion" (soția lui Constantin Arion?), „Mme Catargiu", „Mlle Cantacuzène" și mai ales pe „Mlle

Vacaresco“ (Elena Văcărescu), cu care se împrietenește, apoi pe prințul Știrbey și pe fiica lui, cu care stă de vorbă pe îndelete. La un dineu îl cunoaște pe generalul Mano (Gheorghe Manu, ministru de război), pe care îl descrie în scrisori ca „fosila“. Manu îi trimite apoi flori. Viața ei pare să fi fost organizată în jurul balurilor la Mme Slatineano, la (probabil generalul Alexandru) Socec și soția sa americancă, la Chrissoveloni și la Soutzo (Suțu: „în familia Suțu cel mai frumos e ca o maimuță și cel mai urât ca un idol japonez“). Ofițerii poartă pintenii la bal, dar dansează atât de bine încât nu rănesc pe nimeni. Gertrude râde de felul în care sunt descrise rochiile doamnelor de la bal: „*rouge incendie de Byzance*“, „*bleu soupire étouffé*“. Spune că nu are o părere grozavă despre români, în orice caz nu despre bărbați, și explică: „*All the Roumanian men are little and black and dance exquisitely*“. (Personal, nu mi se pare deloc un total rău.) Iar într-un pasaj unde e vorba de unul din membrii vechii familii Cornescu: „*he waltzes admirably and really that is all one can expect from a Roumanian*“. Doar despre câțiva români are vorbe bune, ca fiind extrem de inteligenți: Take Ionescu (deși când cinează la el nimic nu e comestibil), Alexandru Marghiloman și Ioan Perticari. De Marghiloman, care se mândrește în fața ei că arată ca un englez, e deosebit de încântată: „[he] *is quite one of the nicest of all the young men here, very intelligent – he has made an extraordinarily quick career, very much interested in everything and priding himself on looking rather like an Englishman*“. Despre soția lui Perticari, Elena Davila, doamnă de onoare a reginei, spune ca e una din cele mai frumoase femei pe care le-a văzut vreodată. La un bal, Elena Perticari o șochează pudrându-se în public și apoi pudrând toți bărbații din jur. Ce avangardă avea Bucureștiul!

Prima mențiune a reginei Elisabeta (Carmen Sylva) apare după ce Gertrude o vede la teatru și e impresionată de frumusețea ei. Asta în vreme ce în alt loc spune despre Carol I că nu-l putea deosebi de oricare alt ofițer. Apoi, la un bal de caritate, regina, care prezida balul, îi dă englezoaicei noastre 10 franci

ca să ia bilete la tombolă. A treia mențiune are mai multă substanță. Gertrude Bell primește o invitație la un dineu la Palat. „Masa era decorată elaborat cu un lac de oglindă, cu insule de ferigi cu temple grecești pe locuri înălțate și imitații de nuferi crescând de jur împrejur – cu adevărat foarte urât… Am tăifăsuit cu regina Elisabeta. Mi-a spus cum își petrece iernile – sună foarte mohorât, sărmana doamnă; urăște frigul și nu iese niciodată cât e iarna de lungă, ci își petrece vremea înăuntru, mergând, ca să facă mișcare, în susul și în josul galeriilor și sălilor de bal din palat.“ (Dineul are loc înainte ca bunăvoința pe care o arătase poveștii de dragoste dintre Ferdinand și Elena Văcărescu să o coste pe regină aproape doi ani de „interdicție“ în viața publică.)

Recunosc că alte detalii nu se mai justifică aici propriu-zis, fiindcă ne-am îndepărtat de tema cărții. Dar, pentru că tot am deschis corespondența ei de la București, mai pot adăuga câteva rânduri, ca date de context. Gertrude Bell are momente de analiză antropologică în două direcții – religie și politică. Merge, de pildă, dimineața la biserica Domnița Bălașa, unde găsește în cea mai mare parte țărănci bătrâne. Preoții, minunat îmbrăcați, cădelnițează schimbând glume cu enoriașii, oamenii se întrerup din pupat icoane și din făcut cruci pentru câte o discuție cu amicii, și Gertrude, care nu înțelege profunzimea balcanică, găsește comportamentul celor din biserică drept „extraordinar de lipsit de pietate“. Închei cu o scrisoare legată de viața politică, pentru că Gertrude a asistat de trei ori alături de unchiul ei la dezbateri în Cameră. „Nici nu-ți poți imagina ce haos domnește. Toți deputații s-au ridicat la un moment dat în picioare în mijlocul adunării, arătându-i președintelui pumnul! Se plimbă de colo-colo discutând și fumând tot timpul cât se vorbește de la tribună, așa că trebuie să fie foarte greu să urmărești construcția unui argument. A fost foarte distractiv și interesant, deși nu am înțeles mare lucru din ce se spunea. Pe de altă parte, urletele și strigătele sunt aproape la fel de ușor de înțeles în română ca și în engleză.“[1]

1. Multe citate din scrisorile lui Gertrude Bell apar în monografia Georginei Howell *Regina deșertului: O femeie în Arabia*, tr. Carmen Ion, Corint, Bucureşti, 2016. În acest volum accesibil activitatea ei arheologică e însă cu totul periferică, iar din scrisorile trimise din București nu sunt selectate decât pasaje restrânse, care nu se suprapun (cu excepția câtorva cuvinte) cu cele alese aici. Fragmentele din corespondența lui Bell din capitolul de față sunt redate în traducerea mea.

# 12. Mona Lisa de la Nimrud, Agatha Christie și arheologia

Jurnalul de șantier al Agathei Christie, *Come, Tell Me How You Live*, e o carte de arheologie (discretă) și de dragoste (tot așa). *Tell* din titlu trimite și la tell-ul arheologic – movila artificială creată de construcții succesive în același loc de-a lungul a sute și mii de ani. În același timp, titlul citează din poemul Cavalerului Alb din *Alice în Țara Oglinzilor*, a lui Lewis Carroll. Acest poem este parodiat chiar la începutul volumului, unde Agatha îl transformă într-o poezie de dragoste pentru soțul ei, Max Mallowan, unul din cei mai cunoscuți arheologi britanici de pe siturile din Irak și Siria. Altminteri, parodia nu reprezintă o descriere tocmai flatantă a arheologiei. Dar nu avem de ales dintre prea multe poezii dedicate acestei științe. În literatură în general, arheologia e remarcabil de slab reprezentată. Tot Agatha Christie se mai referă la săpături în câteva cărți, mai ales în *Crima din Mesopotamia* (1936), de asemenea inspirată de experiența ei orientală, în special pe șantierul de la Ur. Chipeșul arhitect din roman pare inspirat de soțul ei, pe care îl cunoscuse chiar pe acel șantier. Un pasaj clasic apare și în *Moarte pe Nil* (1937), unde Hercule Poirot compară munca detectivului cu cea a arheologului.

Revenind la versurile cu care se deschid memoriile ei arheologice: începutul poemului definește arheologia drept știința de a măsura vase antice în cât mai multe feluri și de a le descrie în cuvinte cât mai lungi, cu scopul de a arăta cât de tare s-au înșelat alți arheologi. Sunt termeni care anticipează minunata satiră a lui Paul Bahn despre arheologie, *The Bluffer's Guide to Archaeology*, apărută în 1989 și reeditată constant. Agatha adaugă că arheologul are datoria de onoare să disprețuiască tot ce e din „era noastră“. De altfel, mai apoi notează despre soțul ei că în prezent ia ceaiul, dar mintea lui se află undeva în anul 4000

a.Chr. În altă strofă, Max găsește obiecte vechi (printre care figurine obscene), le fotografiază, le cataloghează și le trimite muzeelor de acasă. Adică, înțelegem noi, nu le lasă țărilor în care au fost descoperite. Dincolo de ironii, unele conștiente, altele involuntare, poezia pare foarte caldă, chiar și când spune că Mallowan avea pe teren buzunarele pline de cioburi, ceea ce nu e ideal, oricât de bine ai ține socoteala conținutului acestor buzunare. Cert e că, indiferent cât de puțin sentimentală pare Agatha Christie celor care o cunosc din romanele ei polițiste, acest jurnal literaturizat despre viața de arheolog în Siria este, în ciuda aparentelor înțepături, plin de nostalgie. Poate și pentru că jurnalul, terminat în primăvara lui 1944 (și apărut în 1946), a fost scris la Londra în timpul războiului, în timp ce soțul ei era mobilizat în Egipt. Plăcerea ei de a-și aminti viața de șantier și tovărășia cu Max acolo e incontestabil reală. S-ar putea chiar ca, încă mai mult decât arheologia, să-i fi plăcut viața de zi cu zi a șantierului în general, lucru mult mai răspândit printre arheologi decât s-ar crede.

O scenă tipică pentru relația ei cu mediul oriental este cea, consemnată cu modestie, în care un șeic venit în vizită pe șantier la Mallowan o observă citind și îi spune surprins și îngrijorat soțului ei: doamna știe să citească! nu cumva știe și să scrie? Agatha Christie a ajuns abia mai târziu cel mai bine vândut scriitor al lumii, dar vânduse totuși deja ceva mai mult decât toate romanele mele la un loc, înmulțit cu o sută de mii. Ca să se încredințeze de propriul ei succes într-un moment de îndoială, își spune altădată că unul din personajele ei a apărut în cuvintele încrucișate din *Times*… Nostalgia se simte și atunci când îl tachinează pe bărbatul ei arheolog din diverse motive, de pildă pentru că geamantanul cu care se pregătește să plece pe șantier e plin cu cărți. (Dar ea însăși notează în autobiografia de mai târziu că primea săptămânal pachete cu cărți pe sit.) Sau pentru faptul că are biroul acoperit de cutii de chibrituri pline cu mărgele și alte descoperiri mărunte, sau, în fine, pentru că vede în decorația oricărei rochii a ei motive ale fertilității sau alte sugestii din decorația ceramicii preistorice (rochia

cu romburi conectate ca pe vasele de la Tell Halaf!). Se pare că el o trata la fel: în seara plecării, îi cere Agathei să se suie pe valiză ca să reușească să o închidă („dacă tu nu poți s-o faci să se închidă, nimeni nu poate“, îi zice el, urzicant). Numai că silueta nu era un punct vulnerabil pentru ea; Agatha însăși nu se ferește să menționeze că fără ajutorul lui Max nu putea intra în sacul de dormit. (Pe șantier, ea are și o pernă de puf adusă de acasă, despre care spune cu înțelepciune: *it makes all the difference*.) Pe de altă parte, tot ea mărturisește autoironic că propriile ei valize sunt pline de pantofi, spre consternarea vameșilor turci (orice călătorie arheologică începea cu Orient Express-ul de la Calais la Istanbul). Alături de pantofi, o pălărie pe care, ca un arheolog hârșit, o alesese dintre multe modele așa încât vântul să nu i-o poată lua de pe cap. Cea mai importantă problemă de cuplu pe care Agatha o mărturisește este că, spre disperarea soțului ei arheolog, ea nu bea și nu fumează. Max încearcă să o educe în fel și chip, fără să reușească să o facă nici să nu mai tușească din cauza fumului, nici să înțeleagă diferența între două băuturi. Dificultatea de a-i lămuri mereu pe chelneri că pentru soția sa trebuie să aducă la masă apă i-a mâncat – afirmă Mallowan – zece ani din viață.

Unele scene de șantier sunt bizare, dar plauzibile dat fiind că suntem în Siria rurală, în anii 1930. O femeie își aduce copilul cu un handicap mintal la directorul șantierului, la consultație. Max îi spune că n-are ce medicamente să-i dea – așa l-a făcut Allah pe copil. La care femeia, cu un ton foarte pragmatic (nu fac decât să reiau descrierea Agathei), îi cere să-i dea în cazul acesta niște otravă. Mallowan o refuză cu blândețe, iar mama pleacă dezamăgită și furioasă. Agatha este de fapt cea care, chiar abia vorbind limba, îi doftoricește de obicei pe muncitori și pe familiile lor, ceea ce merge tot cu hopuri. De pildă, pentru diverse afecțiuni ale ochilor, ea recomandă, cât de clar poate, spălături cu acid boric, iar unele paciente se întorc vindecate după ce băuseră soluția.

Câteva exemple în care îl vedem la lucru pe Max prin ochii Agathei. Un lucru nu ne miră – că grijile care îi mănâncă mare parte a timpului, ca director de săpătură, nu țin de finețuri științifice, ci de logistica și birocrația șantierului. În fiecare dimineață, Max trebuie să le ceară muncitorilor să predea toate armele albe pe care le aduceau cu ei. O altă preocupare constantă este, bineînțeles, gestionarea banilor. Sistemul de săpătură, de la care foarte puține șantiere orientale făceau excepție în acea vreme, presupunea că muncitorii primeau o primă (*bakshish*) pentru fiecare obiect descoperit. O soluție proastă, e limpede, considerată atunci un compromis necesar. Agatha notează că Max plătea acest bacșiș și celor care nu predau nici un obiect interesant, mai exact se prefăcea că reține de la ei câteva obiecte fără nici un interes pentru el de fapt. Tot Max stabilește că bărbații, adolescenții și copiii merită aceeași plată zilnică. Primele pentru obiecte deosebite se plăteau la sfârșitul zilei. Slăbiciunile acestei abordări se văd chiar din carte. De pildă, Mallowan se trezește că muncitorii încep să îi aducă tot felul de figurine rudimentare făcute de ei, despre care pretind că vin din săpătură. O vreme, directorul plătește bacșișul fără o vorbă, sperând ca așa să poată măcar afla cine și cum le producea. Apoi îi acuză public pe falsificatori și îi dă afară, iar ei pleacă foarte veseli, într-o ușoară undă de admirație generală.

Mai mult decât de artefacte, Agatha este interesată tocmai de reacțiile muncitorilor, un interes autentic, chiar dacă de obicei pretinde că nu face decât să consemneze niște poante. E foarte atentă în special la locul femeii în societate, chiar dacă prin forța lucrurilor ea interacționează mai mult cu bărbații. De pildă, Max trimite acasă un muncitor cu un abces la picior, și îl asigură că ziua respectivă îi va fi totuși plătită. Omul se duce acasă, dar după-amiaza se trezesc cu el iar pe șantier. Mersese pe jos 8 kilometri până în sat, dar acolo – Agatha îi consemnează spusele – era prea mare plictiseală, fiind doar femeile, așa că preferase să facă încă 8 kilometri în sens invers. Majoritatea întâmplărilor de pe șantier au pe undeva

legătură tocmai cu statutul femeilor, chiar și când episodul merită notat și din alte motive. De pildă, oamenii, care sunt plătiți săptămânal, pleacă de pe șantier după o scurtă vreme, de îndată ce au adunat o sumă oarecare, și se întorc după ce au terminat banii. Situația e neplăcută pentru arheologi pentru că trebuie mereu instruiți recruți noi, și evident foarte neeconomică pentru muncitori, care nu profită de singurul angajator din zonă. Tocmai din acest motiv, arheologii francezi care lucraseră în zonă mai des foloseau alt sistem, ținând mereu oamenii în urmă cu plata. Însă Max refuza să facă asta. De altfel, în unii ani era foarte greu să angajeze lucrători, dacă recolta fusese bună, pentru că oamenii nu aveau o nevoie imediată să muncească. Trebuie să li se amintească, în prezența nevestelor, că un ban în plus nu strică, măcar pentru că ar putea cumpăra ceva pentru femei, iar a doua zi toată lumea se întoarce, miraculos, gata de muncă. Ca să elimine intermediarul inutil între bani și podoabe, o femeie kurdă apare în ziua de chenzină și îi ia toți banii bărbatului din mână.

Jurnalul soției directorului de săpătură e de altfel plin de întâmplări care fac dintotdeauna parte din analele șantierelor orientale. Când se renovează casa săpăturii (cartierul general al echipei, într-o casă mai puțin dărăpănată din sat), Max cere mai ales mese: nu sunt niciodată destule mese! Oricine a văzut nesfârșitele suprafețe acoperite de cioburi din casa unei săpături înțelege justețea acestei obsesii. Odată, le este furat un covor. Max îl trece la pierderi, fără investigații suplimentare. Altădată, iese la iveală că unul din muncitori știe să citească și să scrie. Într-o pauză, această lumină scrie în văzul tuturor colegilor lui, ca o demonstrație, pe un pachet de țigări câteva cuvinte la mișto: „Saleh Birro s-a înecat în râul Jaghjagha“. (Comentariul Agathei: „*everybody is much amused by this piece of erudition and wit*“). Pachetul de țigări, aruncat într-un sac de gunoi (probabil din greșeală), e redescoperit în sat, unde oamenii dau de știre celor din satul numitului Saleh Birro despre moartea înainte de vreme a acestuia. Agatha notează

sec cum Max adună muncitorii și le spune, vedeți ce periculos poate fi să știi să scrii și să citești?

Din cauza sistemului patriarhal, în care deciziile aparțin în totalitate unui mare șef, Mallowan nu poate supraveghea realmente tot ce se întâmplă, chiar dacă numește câțiva supraveghetori dintre muncitorii mai dezghețați. Foarte veridică este descrierea apariției lui pe șantier în vizită, care trezește o explozie tipică de falsă energie, cu toată lumea scuipând în palme, icnind și robotind de mai mare dragul. Există și povești tragice însă, și chiar una despre moartea a patru muncitori. Rădăcina răului e tocmai bonusul plătit pentru obiecte, în cazul ăsta, amulete de fildeș și piatră, vizibile într-un anumit strat într-o secțiune verticală a tellului. Se dovedește că muncitorii începuseră să facă o mare gaură în acel perete, ca să ajungă cât mai repede la amuletele plătite gras. Probabil că Mallowan într-adevăr nu putea fi prezent pe șantier decât o dată pe zi sau mai rar (de ce, nu e clar, dar lucrul nu era deloc rar în săpăturile din Orient). În orice caz, de îndată ce a constatat ce se întâmplă, omul s-a luat cu mâinile de cap și a interzis această practică, pentru că, ne spune Agatha, era periculoasă. Practica era, în al doilea rând, și profund neștiințifică. În ziua lor liberă, câțiva muncitori au venit totuși pe șantier și au continuat să scobească în profil, care s-a surpat peste ei. Mallowan hotărăște să dea bani familiilor victimelor, strict ca un gest de generozitate, și explică autorităților locale că o face doar dacă suma nu va fi luată drept o recunoaștere a culpei. E o poveste deja plină de învățăminte, care însă nu se termină aici. Mallowan dă ordine ca a doua zi locul cu pricina să fie supravegheat, ca să nu se repete figura. Pe Agatha o distrează și în același timp o scandalizează ideea că mai e nevoie de vreo supraveghere, când moartea a patru oameni vorbește de la sine despre primejdie. Doar că a doua zi, în pauza de prânz, un alt grup de muncitori începe să facă o altă gaură în profil, căutând amulete. Mallowan știa ce vorbea. Când sunt întrebați dacă li s-a urât cu viața, vine acel răspuns pe care Agatha l-a auzit de nenumărate ori în Orient: facă-se voia lui Allah! În

aceeași notă se termină de altfel și șantierul, când casa săpăturii este lăsată șeicului local, cu recomandarea apăsată să se facă reparații anuale la acoperiș, care altfel se va deteriora rapid. Răspunsul este același: *inshallah*. Comentariul lui Max: „*All* inshallah *and no repairs…*"

Agatha rămâne tot timpul, bineînțeles, scriitor. Când vede o schiță făcută de arhitectul misiunii, îl roagă imediat ca, în viitor, să facă o copertă pentru o carte a ei. De altfel, literatura aducea bani, iar o parte din acești bani Agatha îi dona săpăturii, ca sponsor anonim; drepturile pentru una din povestirile ei polițiste au fost de asemenea donate în sprijinul arheologiei. Dar, deși pe șantier ea lucra în continuare la romanele ei, spuneam că se ocupa și de restaurare și fotografie arheologică. Ajunge astfel să povestească și chinurile ei în camera obscură improvizată, poreclită *Little Ease*, după numele unei torturi englezești medievale, o cameră atât de mică, încât nu se putea sta nici în picioare, nici culcat, nici așezat. Când ea iese de-acolo epuizată de căldură, Max îi zice, cu mintea în altă parte: „*you're wonderful, dear*". Un alt moment în care Agatha lucrează pe rupte este atunci când directorul (francez) al serviciului de antichități din Siria sosește pentru împărțirea descoperirilor. O jumătate rămâneau în Siria, o jumătate se trimiteau la British Museum. Obligația arheologilor era să facă două grămezi egale, ca Prometeu la Mekone, și să-l lase pe oficial să decidă pe care o vrea. (Poziția oficială a lui Max este că aurul și vasele oricât de simple de ceramică sunt la fel de interesante pentru arheologi. Arheologii afirmă asta de multe ori, pentru că sună bine și pentru că așa ar trebui să fie, dar ce e în sufletul lor e mai greu de zis.) Agatha este cea care fotografiază fiecare obiect. Indiferent cu care din grămezi rămân la final după decizia francezului, sunt bineînțeles dezamăgiți că au pierdut-o pe cealaltă.

Uneori Agatha se îmbolnăvește, iar Max are grijă de ea – deși de obicei pare că acordă mai mult interes muncitorilor decât soției lui. Agatha se plânge, însă la replica ei – dacă ai avea și altceva în cap decât tell-uri, m-ai înțelege – el răspunde, deodată interesat: da, ar

trebui făcute niște secțiuni-test în tell-ul cutare și cutare… E greu de zis dacă era doar umorul britanic al soțului, o invenție scriitoricească a soției, sau pur și simplu în clipa în care auzea unul din cuvintele-cheie ale arheologiei omul nu mai putea să proceseze nimic altceva, precum varii bestii din desene animate, târâte prin ziduri de-un miros irezistibil. Iar Agatha nu ratează niciodată să consemneze toate aceste abateri – de pildă când Mallowan e extatic la gândul că merge într-o regiune unde sunt sute de tell-uri, de parcă s-ar îndrepta spre un ospăț sardanapalic.

Greu de zis cât de palpitant i se părea Agathei să-și tocească încălțările culegând cioburi de pe movilele sub care se ascundeau așezări preistorice. A făcut-o de atât de multe ori încât ori îi plăcea, ori avea un spirit foarte dezvoltat al jocului în echipă. Alegerea tell-urilor în care să se facă săpături era precedată de o cercetare de suprafață, din care cât de cât Mallowan își dădea seama cu ce are de-a face. Agatha însăși găsește timp să noteze câteva criterii: situl ales să se afle în apropierea unui sat, ca să ai forță de muncă și provizii, să fie în apropierea apei sau a unei fântâni și, mai ales, să vădească o prezență romană și islamică cât mai sporadică. „Roman“ e cuvântul de dezgust suprem, deoarece Mallowan era interesat de civilizații mult mai vechi, măcar hitiți, dacă nu mai înainte, și nu dorea să petreacă luni întregi săpând prin straturi nesfârșite de ocupație romană ca să ajungă la acești hitiți sau la neolitic. În cercetarea preliminară, de suprafață (periegeză), el, Agatha și arhitectul misiunii merg deci cu ochii în pământ de jur împrejurul tell-ului, adunând cioburi, pe care apoi le datează și le etichetează. Arhitectul e ursuz și nu are deloc chef de vorbă cu ea, iar, când Agatha se plânge lui Max, acesta se arată extrem de amuzat și nu zice nimic, de parcă el ar fi mult mai în vârstă ca ea (nu invers) și ar râde de jalba ei adolescentină.

Într-o zi, ea notează, poate transcriind însemnări dintr-un jurnal, că tocmai a găsit o buză de vas, vase gri și roșii făcute de mână și decorate cu puncte, un cuțit de silex, un fragment de obsidian. Agathei îi plac mult cioburile și fragmentele, mai mult, s-ar zice,

decât statuile și arhitectura antică (undeva mărturisește că nu i-a plăcut niciodată Hagia Sophia). Descrie cu încântare descoperirea unui cuptor de olar la Tel Arpachiyah, distrus cu tot cu vasele din el, perfect reîntregibile (cum se spune în arheologie), unul din ele, de pildă, din 76 de fragmente. Orice tell pe care ceramica romană e absentă, iar cea preistorică bine reprezentată devine pentru ei un bun candidat pentru o săpătură arheologică. Odată săpăturile începute, dacă sunt descoperite, cum se întâmplă de obicei, câteva morminte în coasta dealului, li se spune muncitorilor că sunt romane chiar și atunci când sunt islamice, ca să nu fie rănite sensibilitățile religioase. (S-a spus că manevra asta e o dovadă de condescendență imperialistă; cred că nu trebuie judecată după standardele de azi, dar, în orice caz, nici nu arată o supremă abilitate diplomatică, cum ne lasă Agatha să înțelegem.)

E cert că lumea arheologiei orientale, chiar văzută pe fereastra privilegiată a soției directorului de șantier, nu are nimic din *spleen*-ul britanic. Pe drumul de la Istanbul la Alep, tovarășa necunoscută de compartiment, o expertă a taifasului, o întreabă câți copii are și câte avorturi a făcut. În Alep, Agatha face vizite periodice venind de pe șantier: „*shops! shampoo! a bath!*“ Pe drumurile din Orient, din când în când, surpriză – un hotel, i se spune, de tip european: cu paturi. Lumea e foarte îndatoritoare; cineva îi raportează entuziasmat lui Mallowan că trebuie neapărat să-și ducă soția la Mosul să vadă ceva ce nu se poate rata: va fi spânzurată o femeie, pentru vina de a fi otrăvit trei soți! Agatha consideră că poate totuși rata acest episod. (Mai târziu, ea va face săpături la periferia Mosulului de azi, în vechea capitală asiriană Ninive.) Într-una din întoarcerile în Anglia, lumea o întreabă cum e pe șantier, dacă se hrănesc doar cu curmale. Agatha spune că nu, din contră, au de toate și mănâncă pe săturate. Audiența se arată dezamăgită: ce aventură mai e și asta!? Nici descoperirile de pe șantier nu sunt neînsemnate: printre, ce-i drept, prea puținele informații concrete despre săpăturile arheologice propriu-zise, ea

pomenește de un mic tezaur de cercei de aur într-un zid (pesemne un depozit de fundație). Altădată, în anticlimax, de un jeton metalic bătut pe la 1600 de Hans Krauwinkel din Nürnberg, descoperit într-un mormânt islamic. Apoi, în logica fascinantă a memoriilor, urmează o noapte petrecută în mașina împotmolită (mașină poreclită Queen Mary) și copiii localnicilor care-i sărută mâna, profitând de ocazie ca să se șteargă la nas cu mâneca ei.

Amintirile de pe șantier sunt, cum și trebuie să fie, pline de animale, între care cățeii numiți Miss Ostapenko și Swiss Miss. Retrospectiv, pare că și spaima ei de șoarecii din cameră (și comentariul îndatoritor al soțului, care o asigură că șoarecii vor umbla pe ea, însă dacă doarme nu va ști nimic) are o dimensiune roz. De altfel, la 68 de ani, Dame Agatha încă dormea în cort, pe șantier. Nu există îndoială că a avut o pasiune pentru Siria, așa cum zice că a iubit râul Jaghjagha și că pe șantier a petrecut cele mai frumoase zile de toamnă din viața ei. Memoriile ei de șantier chiar se încheie cu cuvintele „*inshallah*, mă voi întoarce acolo, și lucrurile pe care le-am iubit nu vor fi pierit de pe suprafața pământului. *El hamdu lillah*" („ci Allah fie lăudat"). Agatha nu se convertise, bineînțeles, la islam, și folosirea, pentru prima oară abia acum, la sfârșit, a acestor fraze tipice ține pe de-o parte de culoarea locală, și pe de alta de un omagiu prietenesc adus țării care o găzduise. Undeva spune, ce-i drept, că trebuie să fie foarte frumos să porți văl, pentru că asta îți aduce intimitate și mister. Și autobiografia (începută la Nimrud, pe șantier, în 1950, și terminată în 1966) vorbește despre Orient în aceiași termeni: „*How much I have loved that part of the world. I love it still, and always shall*". Notele ei de șantier se întâmplă însă să cuprindă unele ieșiri aspre, ca în jurnalul lui Malinowski, antropologul celebru pentru munca sa în insulele Trobriand. Despre angajatul lor Abdullah, care le dădea mult de furcă, Agatha spune, pe neașteptate, că era „subuman", și în locul lui angajează până la urmă un armean. După ce însă un alt armean, Michel, face nu știu ce boacănă, soțul ei îi spune între patru ochi că uneori parcă

înțelege de ce armenii au fost masacrați de turci. Sunt glume de nefăcut și de neconsemnat. Asta nu înseamnă că povești care îți fac părul măciucă despre genocidul armean nu apar în carte (deși nu la fel de multe ca la Gertrude Bell). Iar caracterizările rasiale nu lipsesc deloc. Arabul Abdullah cere mereu avansuri din salariu, în vreme ce armeanul Aristide ține toți banii la ei, urmând să-i ceară pe toți abia la sfârșitul campaniei. Armenii în general sunt prezentați drept cei mai inteligenți muncitori, cu defectul că îi scot din sărite pe arabi și kurzi. Despre unul din angajații lor, Mallowan zice că pare tâmpit, iar asta e bine. Agatha îl întreabă de ce: „nu are destulă minte ca să fie necinstit“. Pe de altă parte, în ceea ce scrie și ceea ce documentează fotografic, cu multă empatie, și mai ales în filmul pe care îl face în Irak, în timpul campaniilor arheologice din anii '50, ea consemnează, după cum spune o cercetătoare germană, cum coexistau în Orient religii diferite într-un mod de neînchipuit azi.



*Fig. 16. Aşa-numita „Mona Lisa“ de la Nimrud, figurină de fildeş de proveniență feniciană descoperită într-un sit asirian din Irak. Spre 700 a.Chr.*

Contribuția Agathei la arheologie în Siria constă, pe lângă munca de restaurare, în nenumăratele fotografii făcute cu un Zeiss Ikon 551/6 și o Leica DRP III. Max Mallowan îi menționează explicit munca în rapoartele publicate despre săpăturile din 1933–38 la Tel Arpachiyah, Chagar Bazar și Tel Brak. Dar ea e menționată frecvent și în publicațiile ulterioare; într-un pasaj din 1966, Mallowan îi mulțumește pentru participarea pe șantiere alături de el mai bine de treizeci de ani. Agatha nu numai că învățase să deseneze obiectele din săpătură la scară, dar în 1937 făcuse și un curs la Reinhardt School of Commercial Photography, la Londra, iar în anul următor devine, pentru mult timp de-atunci încolo, fotograful oficial al șantierului. (Asta se întâmplă totuși numai după ce Mallowan o convinge să renunțe, în fotografia de artefact, la toate fițele artistice deprinse la școala londoneză.) În același an, ea realizează și primul din cele două filme de șantier păstrate. Este de altfel unul din primele filme în culori cu subiect arheologic făcute vreodată de o persoană privată. În film deslușim monștrii de piatră asirieni, *lamassu*, și mulți muncitori. Un loc de cinste în acest film îl au însă câinii șantierului. E vorba de câini vii – dar în autobiografie Agatha amintește că pe un șantier au descoperit un câine îngropat în Antichitate sub pragul unei case. (Foarte bucuroasă să aibă câini în preajmă era și o altă doamnă a arheologiei orientale, Marion Rawson, care a făcut multe fotografii la Troia în anii ’30 și căreia directorul de acolo, Carl Blegen, îi datorează în mare parte succesul acelor săpături. Și ea avea un cățel, numit Mon Cher Le Bonbon.) Spuneam că amintirile din *Come, Tell Me How You Live* au fost puse pe hârtie în 1944; au urmat însă multe alte campanii arheologice. Din 1952, Christie face și diapozitive în culori, la Nimrud, sit asirian de care era foarte atașată. Nu e chiar primul exemplu de documentație fotografică în culori pe un șantier, cum zice Mallowan. S-a observat că deja menţionatul Walter Andrae, de pe săpăturile germane de la Assur, unul din mentorii lui Bell, făcea diapozitive în culori încă din 1909-1910; dar ele aveau ce-i drept să rămână extrem de rare. Al

doilea film al Agathei (tot de 16 mm) arată între altele femei făcând lipii orientale, calea ferată folosită pentru vagoneții care transportau pământul, măgărușii care aduc apă și construcția unui cuptor pentru a arde tăblițele de lut cu inscripții cuneiforme proaspăt descoperite, ca o formă de conservare.

La Nimrud, știm din autobiografie că-și folosea crema antirid ca să curețe micile figurine de fildeș aurit descoperite, care fuseseră probabil folosite în Antichitate ca ornamente de mobilier. După două săptămâni, crema s-a terminat. Pentru restaurare, Agatha folosea un bețișor pentru manichiură, din lemn de portocal, o andrea foarte subțire și instrumente de stomatologie. Multe din figurinele acestea de fildeș se pot vedea azi la British Museum, după ce au supraviețuit unei înmormântări de 2.600 de ani și apoi și cremei de față a Agathei Christie. Una dintre ele, ceva mai mare (16 cm), supranumită „Mona Lisa de la Nimrud“, a fost descoperită în 1952 și se află la muzeul din Bagdad (fig. 16). Alte obiecte de fildeș, descoperite tot atunci, au dispărut însă când muzeul a fost jefuit în timpul invaziei Irakului din 2003. Agatha, căreia muncitorii i-au adus-o pe Mona Lisa imediat după descoperirea în sedimentul de la fundul unei fântâni antice, a spălat-o cu grijă, și a fost prima care i-a văzut fața (asta spune ea în autobiografie – relatarea lui Mallowan e puțin diferită). Zâmbetul ei i s-a părut asemănător cu cel al unei *kóre* grecești arhaice (fig. 17).



*Fig. 17. „Kóre cu peplu", statuie arhaică greacă, descoperită la Atena. Marmură, pe la 530 a.Chr.*

Deși a făcut multe fotografii remarcabile ea însăși, cel mai mult îmi place o poză anonimă în care ea (cu baston), soțul ei și alți membri ai expediției se întorc de pe șantier traversând o zonă parțial inundată, iar Max, un tip solid, îi duce galant poșeta. Și asta nu pentru că, așa cum spunea arheologul britanic (devenit *sir* în 1968), Agatha Christie ajunsese probabil femeia din Regatul Unit cea mai cunoscătoare în materie de ceramică preistorică. Poate că nu îi lega doar o dragoste de tip *prágma*, a parteneriatului convenabil. Agatha, după o primă căsnicie nefericită, ezitase să

accepte cererea în căsătorie a unui bărbat cu paisprezece ani mai tânăr, dar se felicita că o acceptase până la urmă; fiica ei păruse încântată de faptul că va avea un partener de tenis așa de bun. Din autobiografie, reiese că Agathei i se păruse un argument decisiv faptul că lui Mallowan nu-i plăceau petrecerile, ci muzeele.

# 13. Bășcălie și mise en abîme. Arta antică erotică la Picasso și de Chirico

Pictura modernă a găsit întotdeauna loc pentru arta antică, fie că a luat cutare statuie greacă și a pus-o, ca să zic așa, cu capul în jos (ceea ce se cheamă geniu), fie că s-a inspirat tocmai din piesele necanonice, cele care ar fi fost respinse de elita clasică. O să mă opresc la câteva exemple mai cunoscute, în care povești de dragoste din arta veche continuă să formeze o deltă în erotismul revoluțiilor artistice și avangardelor de la începutul secolului 20.

Fundalul arheologic al picturii lui Picasso *Domnișoarele din Avignon* (1907) este, cred, mai puțin cunoscut decât rolul ei în mișcarea cubistă și în arta modernă în general. Pentru câteva dintre cele cinci prostituate de la bordelul de pe strada barceloneză Carrer d'Avinyó există surse de inspirație antice destul de bine înțelese azi. Picasso însuși a afirmat sus și tare că ceea ce l-a influențat a fost arta iberică antică. Se referea poate la celebra „Doamnă din Elche", care, atunci când el lucra la *Demoiselles*, era expusă deja de vreo zece ani la Luvru (și un mulaj al căreia se afla, pare-se, în atelierul lui). Dar mai probabil este că Picasso s-a inspirat parțial din basoreliefurile din Osuna și din statuetele și busturile de la Cerro de los Santos, ajunse la Luvru prin 1904, toate ilustrând influențele feniciene și elenistice din arta iberică. Dacă „Doamna din Elche" e sofisticată și ironică (fig. 18), așa-numita „Doamnă de la Cerro de los Santos" are, în ciuda podoabelor, o blândă dezamăgire bătrânească mai ușor de recunoscut în câteva din „domnișoarele din Avignon". Și aceste obiecte îi erau bine cunoscute lui Picasso: două statuete iberice, furate de la Luvru, fuseseră de altfel cumpărate de el și apoi înapoiate. E posibil ca pictorul să fi promovat așa de îndârjit ideea că se inspirase din vechea artă din sudul Spaniei de azi (patria lui andaluză) ca să facă uitate observațiile altora că revoluția lui datora aproape totul artei

măștilor din Congo și Coasta de Fildeș, a căror influență asupra a două dintre domnișoarele din 1907 sare oricum în ochi. Alte figuri feminine de tip mască africană ale lui Picasso sunt azi la Ermitaj, la Museum of Modern Art din New York, și prin alte părți. Mai puțin cunoscut, dar poate și mai important formal, este că unul din studiile pentru *Demoiselles*, un ulei pe lemn din 1907, arată un corp de femeie copiat practic de pe un vas de amestecat vinul cu apa din epoca geometrică a Greciei (secolul 8 a.Chr.), aflat la Luvru încă din 1884. Acest mare *kratér*, folosit în Antichitate ca monument funerar, fusese descoperit în cimitirul Dipylon din Atena. Torsul femeii, perfect triunghiular, se regăsește, spuneam, aidoma la Picasso. Doar că în studiul lui femeia își duce mâinile la cap, ca pentru a-și despleti cochet părul. Pe vasul original, femeile fac asta ca să jelească, smulgându-și părul din cap. Ceea ce contează e că un material antic cu subtext funerar poate fi decupat și intarsiat de Picasso într-o imagine proprie, cu protest social, stridență sexuală și frondă cât cuprinde.



*Fig. 18. „Dama de Elche“, bust de calcar descoperit lângă Elche, Spania. Sec. 4 a.Chr.*

Familiaritatea lui Picasso cu arta antică e serioasă. În 1946, Picasso a fost de altminteri invitat să lucreze o perioadă într-o aripă a muzeului arheologic Château

Grimaldi, o onoare (îndoielnică, se va spune) care n-a fost oferită multor pictori. Dar subiectele antice sunt frecvente în opera lui, înainte și mai ales după *Demoiselles*. Băieții (*koúroi*) din arta arhaică apar în fel și chip în arta lui, de exemplu în *Bărbat și femei la scăldat* (1920–1921) și *Naiul lui Pan* (1923). Două femei care aleargă altundeva pe plajă sunt două menade (1922), iar cei *Trei dansatori* din 1925 sunt chiar cele trei grații, a căror armonie apolinică a devenit haos dionisiac. Ilustrațiile pe care spaniolul le-a făcut la *Metamorfozele* lui Ovidiu (1930) par luate de pe spatele oglinzilor etrusce (secolele 5–3 a.Chr.), cu linia lor aparte de tip „hai să nu ridicăm creionul de pe hârtie“. O să mă opresc aici asupra câtorva lucrări erotice în aluziile (și realitatea) lor antichizantă. *Trei femei la izvor* (1921), de exemplu, vine din perioada în care femeile din picturile lui Picasso au membre umflate, gigantice și veșminte grecești. O posibilă inspirație pentru cele trei sunt zeițele Hestia, Dione și Afrodita de pe frontonul estic al Parthenonului, subiectul unor schițe în cărbune ale lui Picasso făcute cu doar câteva luni mai înainte. Atâta că în pictura lui Picasso aceste doamne serioase au momente de neatenție în care baretele cad și sânii se ivesc din rochie, în vreme ce sculptorul clasic, chiar dacă lucra în piatră, stăpânea tehnica atât de bine încât îi făcea pur și simplu să se vadă prin veșmânt. O altă ipoteză este aceea că decisivă pentru schimbarea stilistică ar fi de fapt vizita pe care Picasso o făcuse cu câțiva ani înainte la Pompei și la Napoli, unde văzuse, între altele, statuia antică a lui Hercule din colecția Farnese. Brațele gigantice ale acestuia revin în multe tablouri de la începutul anilor 1920, când femeile pictate de spaniol capătă aceeași tubulară masivitate. Acest Hercule Farnese, copiat de romani după originalul de bronz al lui Lysip, exagerează la rândul lui musculatura originalului, așa că nici Picasso n-ar fi știut să precizeze exact cine l-a influențat: romanii, sau grecii? Un cap uriaș al lui Hercule Farnese, la fel de înalt ca nudul lângă care se află, este altundeva reprezentat în acvaforte (nr. 61 din seria de o sută numită după celebrul *art dealer* Ambroise Vollard).

Din aceeași vizită în Italia, o figură feminină identificată ca personificarea Arcadiei dintr-o frescă de la Herculaneum (cunoscută ca „Heracle cu Telephos“) e însușită de Picasso pentru o lucrare din 1920, după cum aceeași imagine îi folosise cu o jumătate de secol în urmă și lui Ingres în a sa *Madame Moitessier*. În *Familie la malul mării* (1922), modelul este schema clasică a lui Selene contemplându-l pe păstorul Endymion. Femeii lui Picasso i-ar corespunde deci zeița Lunii, iar bărbatului, frumosul păstor adormit de care ea se îndrăgostește. Copilul care atinge, cu mare precizie, obrazul tatălui cu un deget este micul Eros care în iconografia clasică îl anunță pe privitor că Selene se va îndrăgosti. Azi însă istoricii de artă nu citesc pictura în cheia pasiunii, ci văd acolo, exprimându-și probabil propriile angoase, un bărbat amenințat de domesticitate și plictiseală.

Multe mituri antice devin la Picasso pretext și recuzită pentru un erotism șarjat, ca în *Centaurul Nessus și Deianeira* sau în *Faun dezgolind o femeie adormită*. La fel în nenumărații Minotauri din *Suite Vollard*, și poate mai ales în nr. 87, *Minotaur îndrăgostit de o femeie centaur*. În cea din urmă, din 1933, *alter ego*-ul preferat al lui Picasso e angajat într-o scenă sexuală violentă cu o femeie centaur, copiată după o odaliscă a lui Matisse. Ce altceva poţi să faci când invidiezi un pictor? Ca model pentru amanta Minotaurului, pictorul o folosește însă de obicei pe iubita sa, Marie-Thérèse Walter, care, sub formă de Hera Farnese, apare și în *Sculptorul și statuia sa* (1933). Cele 46 de imagini din *Studioul sculptorului* (1933–34) sunt la rândul lor, toate, glose la sculptura antică. Spre deosebire de viața sexuală furtunoasă a Minotaurului, aici sculptorul și modelul, în cele mai multe dintre imagini, nici nu fac dragoste, nici nu lucrează. Doar stau și sunt îndrăgostiți.

La de Chirico, modernismul – și erotizarea Antichității – începe prin 1912-1913 cu o serie opulentă de tablouri, opt la număr, în care motivul central este femeia adormită într-o piațetă pustie, mediteraneeană, de o banalitate rurală, dar scăldată într-o lumină de sfârșit de lume. Privitorul poate bănui că femeia asta

fără treabă este de fapt o statuie, iar patul ei, nimic altceva decât un piedestal jos. Asta, evident, nu diluează cu nimic melancolia care e o marcă înregistrată a lui de Chirico, ci doar o sporește. Dacă, în loc să ne bucurăm de tablou, vrem să-l luăm la bani mărunți, o să constatăm că statuia e copiată după o reprezentare antică a Ariadnei, mai exact tipurile Borghese (la Luvru) sau Primaticcio (la Vatican). De Chirico a produs mai mult de o sută de picturi în care apare statuia Ariadnei. (O apariție uneori ocultată; recent, silueta statuii, din concepția inițială, ulterior abandonată, a fost descoperită cu infraroșii într-o pânză din 1913, *Turnul roșu.*) În plus, ea revine și în teracotele lui sau în schițele în cerneală – o obsesie comparabilă pe mai multe planuri cu cea a lui Henry Moore pentru nudul feminin întins.

Un somn antic similar apare la Picasso, în *Bărbat privindu-și însoțitoarea dormind* (1922), în care sursa inspirației pentru figura feminină este tot Ariadna. Nici acolo, şi nicăieri în întreaga serie a Ariadnelor sub acoperire la de Chirico, nu se poate uita că somnul prințesei cretane are o încărcătură erotică. Ea adoarme pe insula Naxos, unde fusese părăsită de Tezeu, căruia tocmai îi salvase viața ajutându-l să evadeze din Labirint; adormită o găsește Dionysos, a cărui soție va deveni. Interesant că această scurtă cezură temporală intermaritală ajunge în epoca modernă să servească drept element de butaforie în *scuola metafisica* a lui de Chirico. Tocmai despre acest timp sustras computului oficial este vorba pe cadranul de ceas cu numai unsprezece ore de deasupra Ariadnei din *Recompensa profetului* (1913), în care fiica lui Minos apare alături de palmieri, de un tren și – pe cât de nelalocul lor într-un context grec, pe atât de nelipsite în toată seria – de arcadele romane.

Nu strică aici un excurs despre iconografia antică a personajului. În mitologia greacă, Ariadna și Tezeu nu sunt genul de parteneri care s-au văzut, s-au plăcut, și apoi, din păcate sau din fericire, s-au despărțit. Ei chiar au o poveste, rară în aceste mituri, pentru că în ea avem de-a face cu o dragoste în desfășurare, cu faze diferite, în spații geografice diferite (o comparație s-ar

putea eventual face cu Medeea și Iason). Prințesa cretană Ariadna îi dă lui Tezeu celebrul ghem care, odată desfășurat, îl ajută pe erou să găsească ieșirea din Labirint după ce îl ucide pe Minotaur. Pare o premisă perfectă pentru o relație de durată, însă chiar caracterul excepțional al întâlnirii lor creează și fisura dintre ei – sau poate începutul spectaculos fixează niște standarde de intensitate la care nu se poate trăi prea mult timp. Tema reprezentată cel mai des de artiști, și cel mai timpuriu, nu este a pasiunii lor, ci a luptei lui Tezeu cu Minotaurul, la care Ariadna asistă cuminte, ținând ghemul, ca nu cumva să uităm de contribuția ei. (Acest ghem, trebuie zis, e mai celebru azi decât era în Antichitate, când, în artă, ea uneori ține o coroană, pentru că în unele versiuni ale mitului ea îi dăduse lui Tezeu o asemenea coroană strălucitoare, primită de la Dionysos, cu care să lumineze Labirintul.) Începând din epoca clasică, populară în arta veche este și o altă scenă, mai intimă și mai dramatică. Deși cei doi plecaseră fericiți spre Atena, spuneam că Ariadna e abandonată de logodnicul ei în timpul unei escale pe insula Naxos. Pe un vas clasic din Tarent, Tezeu, în plan secund, primește năucit porunca zeiței Atena de a o părăsi pe Ariadna, în prim-plan, întoarsă spre privitor, care doarme lângă el, fericită, cu mâinile împreunate la piept. Perna frumos brodată, cerceii și diadema sugerează o sărbătoare. Pe creștet, ca o mâță, stă un mic Hypnos ghemuit, iar pe fața ei, văzută – lucru rar – frontal, plutește un zâmbet naiv. În general, cum a observat cineva, reprezentarea frontală e rezervată în arta greacă personajelor în situații de criză, inclusiv într-o primejdie de moarte. La rândul lui, Tezeu, trezit din somn de zeița cu ucaz, nu pare că suferă, are un aer teleghidat și suficient. Pe un relief de teracotă de secol 1 p.Chr. situația e mai gravă: Ariadna, așezată pe o stâncă, își șterge lacrimile, cu capul plecat, deși postura ei devine imperceptibil provocatoare, în vreme ce Tezeu, gol, în picioare, se uită la ea cu tristețe înainte de a fi nevoit să plece. Silueta zeiței Atena lipsește, dar nici relieful nu s-a păstrat integral. În general, în toate aceste scene, Tezeu, ca erou „naţional“ al cetăţii Atena, e perfect

disculpat în arta greacă, şi abia în cea romană, unde comportamentul său nu mai e considerat ca inspirat de zei, gestul lui este coborât la rangul de capriciu erotic; sau poate povara psihologică a recunoştinţei pentru Ariadna era prea greu de dus. Epilogul, deja menționat, al acestei povești este descoperirea pe insulă a Ariadnei adormite de către Dionysos, scenă foarte populară în arta elenistică și romană. În Antichitate de altfel Ariadna este, pentru omul de pe stradă, mai degrabă asociată cu Dionysos decât cu Tezeu. Dragostea ei rezistă iconografic până târziu în arta creștină. La Paris se află azi o aplică de fildeș de la Constantinopol, din secolul 6 p.Chr., în care Ariadna, cu sânul drept gol (poziția ei tipică), este încadrată de doi amorași care o încoronează. Chipul ei are însă acolo, paradoxal, severitatea spiritualizată a unei martire creștine. La de Chirico, în orice caz, chiar atunci când poziția antică de tip „Primaticcio“ a corpului e respectată (și mai ales cea, atât de caracteristică, a brațului ridicat pe lângă ureche, cu antebrațul sprijinit pe creștet), de obicei sunt dezgoliți ambii sâni sau nici unul. Jumătatea de măsură antică nu-l mulțumea pe de Chirico. Sau poate pictorul simțea că un corp ca de cositor, înfășurat într-un fel de cabluri electrice (care reprezintă metamorfozele, în pictura lui, ale faldurilor originalului antic) și nombrilizat într-o piațetă din Torino (alții propun Florența sau Ferrara) nu se mai pretează la subtilități. Există și alte ipoteze – cea mai neliniștitoare pe care am citit-o e că atitudinea Ariadnei, care își sprijină capul cu celălalt braț, ar fi legată de o poză similară a lui Nietzsche. Cine știe? De Chirico era fascinat de Nietzsche, care la rândul lui o numește afectuos „Ariadne“ pe Cosima Wagner, fosta soție a compozitorului, într-o scrisoare din 1889. Însă, dacă filozoful german se semnează „Dionysos“ în scrisoarea respectivă, de Chirico plasează, într-una din picturile sale din 1913, un mare bust antic la fereastra unei clădiri care dă în piața unde se află Ariadna cataleptică: bustul este nu al lui Tezeu, nici al lui Dionysos, ci al lui Apollo, însuși opusul nietzscheean al zeului vinului.

Ariadna lui de Chirico și a lui Picasso nu este așadar o Ariadnă antică și atât, cu un număr de inventar de la Luvru sau de la Vatican, ci o Ariadnă cu *upgrade*, a cărei imobilitate e prinsă ca o piatră prețioasă într-o istorie mult mai rapidă. La de Chirico, în special, prințesa cretană, care se trezește părăsită într-o lume necunoscută, devine un excelent vector de absență, de dragoste în contumacie.

În general, picturile lui de Chirico sunt presărate de aluzii la Antichitate, de la figuri mitologice la coloane și statui, pe care italianul (născut în Grecia) le cunoștea bine și pe care le copiase de multe ori. Unul din primii lui profesori din Atena, unde studiase pictura la Institutul Politehnic, Émile Gilliéron, se ocupa tocmai cu ilustrația arheologică, mai ales a obiectelor minoice și miceniene, provenite din descoperirile lui Evans la Knossos și ale lui Schliemann la Micene. Planșele astea pentru monografii arheologice cuprindeau de multe ori obiecte oarecum disparate reprezentate împreună, care i-au intrat în cap lui de Chirico, cu lirismul involuntar al juxtapunerii lor. (Undeva pictorul vorbește și de lirismul reclamelor absurde.) Institutul adăpostise de altfel toată colecția miceniană a lui Schliemann, înainte de transferul ei la Muzeul Național din Atena, grație Sophiei Schliemann (descoperirile de la Troia au ajuns la Berlin – și de acolo la Moscova). De Chirico citise foarte probabil autobiografia arheologului german, a cărui figură l-a urmărit, și cunoștea urmele trecerii acestuia prin Atena, între care mai ales mormântul neoclasic al arheologului german. Acest mormânt e parțial reprezentat în *Enigma oracolului* (1910), ca setting pentru statuia fără cap a lui Ulise. De Chirico a copiat statuia asta după un tablou al lui Böcklin, *Ulise și Calypso*, din 1883. Böcklin nu știu de unde a copiat-o, pentru că Ulise stă foarte prost la capitolul statuarie, iar statuile lui cele mai cunoscute s-au descoperit abia după moartea pictorului elvețian.

În *Cântecul dragostei* (1914), de Chirico agață laolaltă, pe un calcan de casă însorit, un uriaș cap de marmură și o mănușă de latex roșie de dimensiuni

comparabile. S-ar putea discuta dacă suprarealiștii aveau dreptate să vadă în pictorul metafizic un precursor, dar aici ne interesează doar dacă tabloul prilejuiește o intersecție între arheologie și iubire. Arheologia o văd: capul a fost copiat după Apollo Belvedere, de la Vatican (Museo Pio-Clementino), statuia care, o sută bună de ani după Winckelmann și teoriile lui, era încă definiția de manual a sublimului antic. Dar unde e cântecul dragostei? E important să nu ne grăbim să sugerăm că Apollo tocmai a trecut printr-o inavuabilă procedură medicală; mănușa este o aluzie la un tablou al lui Tițian, care îi plăcea enorm lui de Chirico. Dacă pictorul spune în titlul tabloului că e vorba de iubire, așa o fi. Poate ea rezidă în faptul că pe capul de marmură redat cu tandrețe de Chirico nu se mai vede stropul de suficiență funcționărească din figura statuii de marmură de la Vatican. De altfel, de Chirico nu studiase bustul în muzeu. Mai probabil este că îl copiase după unul din mulajele de gips pe care își făceau mâna cei cu educație academică. Într-un articol al său, de Chirico chiar recomandă insistent pictorilor să copieze mulaje, nu originale. Fără îndoială că îl interesa aparența artificială a rezultatului, numai bună pentru atmosfera generală de stupoare din tablourile lui, în care totul devine metafizic prin ecleraj, prin supra- și sub-dimensionare. Și mai probabil e că multe din figurile lui sunt copiate direct din desenele simple, practic fără hașuri, din cele trei volume ale celebrei *Répertoire de la statuaire Grecque et Romaine*, publicate de Salomon Reinach în 1897-98. Tânăra drapată din *Suferința poetului* (1914), de exemplu, pare copiată după statuia clasică a Atenei atribuite lui Myron din compendiul arheologic al lui Reinach. E plauzibil că interesul lui de Chirico pentru arheologie a rămas constant și pentru că soția lui, Raissa Gourevitch, a studiat arheologia la Sorbona începând din 1926. După divorțul din 1930, de Chirico a renunțat la multe din motivele arheologice, în vreme ce ea s-a mutat la Roma și a lucrat mulți ani pe săpăturile de la Ostia.

Un alt dialog amoros are loc în *Călătoria fără sfârșit* (1914), unde capul răsturnat, copiat tot după

Apollo Belvedere, privește cu un nesaț metamorfic în sus, la o statuie, probabil Hera Borghese, cu cap tatuat de manechin. Cu ea Apollo pare totuși ceva mai compatibil decât cu mănușa de latex. De Chirico fie se joacă, dând dovadă de mult curaj, cu sexul, fie îl înfeudează unor alte pulsiuni transumane, în principal unei melancolii a orașului putrezit. Chipul acestei melancolii este uneori un Hermes, copiat după statuia Hermes de tip Andros-Farnese, statuie antică ce, înainte de a fi masculină, dă, ca în general statuile lui Praxiteles, un ocol puternic prin feminitate. (La fel făcuse Bonnard, care în *Castronul cu lapte*, 1919, folosise ca model pentru figura feminină nu o fecioară arhaică de tip *kóre*, ci vizitiul de bronz de la Delfi.) Manechinele îndrăgostite revin în 1917, în *Hector și Andromaca*, scenă a cărei iconografie antică am discutat-o în Capitolul 5. La de Chirico, scena devine un comentariu la măiestria lui Homer de a vorbi despre sentimente fără sentimentalitate. Cele două manechine se despart, jelind, cum s-a spus, o moarte care n-a avut încă loc. Numai că prezența sentimentelor în aceste corpuri modulare, nituite și conectate de burlane e la fel de dubioasă ca însăși posibilitatea plecării mimate formal, pentru că amândoi par încă atașați de schelele folosite la construcția lor.

Evident, nu toate vestigiile antice sunt erotizate. Un mare bust antic apare, într-o altă piațetă crepusculară, în *Visul transformat* (1913). De data asta însă, capul de marmură (sau poate tot un mulaj), inspirat de iconografia lui Zeus Serapis, pierde solemnitatea zeului greco-egiptean și capătă o expresie imperceptibil mofluză, poate legată de faptul că e juxtapus unor ananași și unor mănunchiuri de banane.

Parcă special pentru volumul de față, de Chirico a pictat în anii 1920 multe imagini ale unor cupluri numite *Arheologii*, la care va reveni apoi constant (ultima fiind pictată vreo cincizeci de ani mai târziu). Avem în fața ochilor doi oameni, aparent în veșminte antice – poate *toga* și *stola* –, așezați unul lângă altul în fotolii, fotolii care sunt singurul lucru normal din tot tabloul. Capetele celor doi sunt ca niște ouă imense,

fără trăsături, iar torsurile lor ecorșate lasă să se vadă că sunt pline ochi de coloane, capiteluri, arcade și moloz. Trunchiurilor imense le corespund picioare exagerat de mici, camerelor complet goale le corespunde în pieptul unuia sau altuia un petic de cer, un nor. Uneori e neclar dacă cele două manechine sunt altceva decât doi cercetători științifici copleșiți de griji, dar de obicei, din felul în care capetele se apleacă unul spre altul sau din faptul că unul din ei are brațul pe după umerii celuilalt, reiese totuși că sunt un cuplu. De altfel, aceeași schemă, a oamenilor construiți din ruine (gotice însă, explică de Chirico în cazul respectiv, într-un interviu parcă), e folosită într-un tablou numit *Familia pictorului* (1926), în care ea ține un nou-născut în brațe. Dacă seria *Gli archeologi* presupune într-adevăr cupluri, atunci acestea sunt unele dintre imaginile de cuplu cele mai puțin erotice cu putință. Amândoi sunt copleșiți de un trecut mort, inasimilabil, într-un cuvânt, de *baggage*. Dacă sunt doar cărturari, e la fel de rău – căci acești arheologi ai lui de Chirico sunt obsedați de obiecte, nu de idei.

Recuzita antică în general la de Chirico pare o potemkiniadă, o sursă nu de nostalgie, ci de depeizare. Până și picturile lui antichizante, cum sunt gladiatorii din 1928, în care a fost căutată o urmă de sprijin pentru fascism (pictorul s-a înscris în 1930 în partidul lui Mussolini), par mai degrabă să vorbească despre o Europă care se scufundă în impotență culturală, în loc să fie o celebrare a trecutului militarist al Romei. Gladiatorii – despre al căror *sex appeal* în Antichitate am vorbit într-un alt capitol – luptă ca într-o transă, și de altfel ăsta rămâne, cum s-a spus, și secretul tablourilor bizare ale lui de Chirico: combinația dintre criză și letargie.

Picasso și de Chirico nu sunt nici pe departe singurii care revalorizează sau parodiază arta erotică a Antichității. O să mă opresc preț de o pagină și asupra lui Francis Picabia. Într-una din imensele picturi numite *Les Transparences*, produse de el prin 1928–1931, anume în *Craccae*, e vorba de un amor antic proiectat retrospectiv de avangarda europeană. În dreapta se află Penelopa, cu o față voluntară *à la* Frida

Kahlo. Originea acestei imagini este cu siguranță o frescă de la Pompei. În stânga se află unul dintre Niobizi, frumoșii fii cu care Niobe s-a mândrit prea tare în fața lui Leto și pe care i-a ucis apoi Apollo. Tânărul e copiat după o statuie antică de la Uffizi. Acum, în mitologia greacă nu vine nicăieri vorba de o asemenea relație a Penelopei, misiunea ei fiind să-l aștepte cuminte pe Ulise, spre confortul tuturor grecilor plecați de acasă. Dar relația lor nu e o surpriză venind din partea unui dadaist, ca să nu mai spunem că în fundal se deslușește și o piramidă, deci talmeș-balmeșul este asigurat. Greu de zis dacă Picabia știa că ceea ce folosea ca un rapel la Antichitate nu era decât un construct artificial, pentru că brațele și capul statuii de la Uffizi fuseseră de fapt adăugate de restauratori. Probabil totuși că asta nu l-ar fi deranjat. O situație similară apare în *Îmblânzitorul de animale* (1923), infuzat cu destule aluzii clasice (bufnița ateniană etc.), unde câinele ce stă pe picioarele din spate e copiat după o restaurare de secol 18 a grupului statuar Taurul Farnese, în care însă originală nu era decât o lăbuță a câinelui. Într-o altă „Transparență“, în rolurile lui Adam și Eva Picabia îi distribuie pe Oreste și Electra de la Napoli, un grup sculptural de epocă romană ce imită stilul grec zis „sever“, de la începutul secolului 5 a.Chr. Ca un mare *make-up artist*, pictorul francez le dă celor doi un aer egiptean, o coafură de vată de zahăr și problemele foarte serioase ale unor puștani blazați. Ea e masculină, el efeminat, iar faptul că Oreste și Electra erau, până una-alta, frate și soră nici nu mai contează.

Câteva din picturile acestei serii au fost comandate de un dealer de antichități pentru dormitorul soției lui, ocazie cu care Picabia a creat un fel de *Villa dei Misteri* modernă. Chiar dacă nu atât de erotică precum cea de la Pompei, ea cuprinde totuși figuri copiate după Venus Anadyomene și după un Pothos (un fel de Eros androgin specializat în dorința sexuală) din colecția Farnese. Toate laolaltă confirmă comerțul impertinent al altminteri foarte bogatului pictor francez cu erotica vizuală a Antichității.

În timpul războiului, producția lui Picabia capătă un erotism inspirat de afișele de film. În 1942–43, el își concentrează toate puterile și produce, în ulei pe carton, o *Blondă ce flirtează alături de o statuie greacă*. Nici „blondă“, nici „greacă“ din titlul picturii nu prea se potrivesc, părul tipei, copiate dintr-un *Paris Magazine* mai vechi, fiind șaten, iar statuia fiind de fapt un cap mesopotamian de la Luvru, produs cu vreo 2.500 de ani înaintea clasicismului grec. Recunosc că nu știu în ce măsură statuile antice sau alte descoperiri arheologice apar în arta pornografică modernă. Bănuiesc că nu s-au scris multe teze de doctorat pe subiectul ăsta. Dar când, în 1942, Picabia pictează un kitsch asemănător, o femeie pe vine, e totuși foarte posibil ca ea să fie inspirată de un model antic, celebra Afrodita a lui Doidalses, surprinsă în timp ce se spăla, într-o poziție de o supremă stângăcie. Sigur că te poți întreba: nu mai poate omul să picteze o femeie pe vine, că trebuie acuzat de cultură clasică? Numai că exercițiul e bine-cunoscut: Picasso o copiază pe aceeași Afrodită în 1906, Léger în 1921 și așa mai departe. Și o ultimă imagine din aceeași gamă: în *La feuille de vigne*, din 1922, Picabia copiază un Oedip care, în tabloul din 1808 al lui Ingres, stătea la discuții cu Sfinxul, un Oedip pentru care Ingres însuși se inspirase dintr-un Hermes închizându-și sandaua, de la Luvru. Însuși numele Oedip cuprinde un fior erotic interzis, pe care Picabia îl suprimă – chipurile – adăugând pe silueta neagră o frunză de viță (echivalentul francez al celei de smochin, în fine, al oricărui artificiu al pudorii).

Cele trei studii de caz prezentate rapid aici, deși departe de a fi fost singurele posibile (de ce Picabia, și nu Dalí?), sunt în ansamblu, cred, reprezentative pentru avatarurile moderne ale poveștilor de dragoste din mitologia clasică. Cele trei Grații apar în opera lui Picasso, dar și a lui de Chirico și a lui Picabia. Fiecare dintre ei oferă și o replică modernă a lui Orfeu. Chiar mai aproape de tema noastră, toți – fără să se fi vorbit – creează o Afrodită. O enzimă antică participă fără doar și poate la metabolismul artei moderne. Picabia cunoștea bine câteva colecții mari de antichități (de

pildă cea de la muzeul din Napoli), și la fel de cunoscători erau și de Chirico sau Picasso. E adevărat că recuperarea antichităților de către avangardă, indiferent că e cea cubistă, metafizică sau dadaistă, dă de obicei rezultate al căror mesaj, sau a căror plus-valoare, nu se poate explica lesne în cuvinte care să fie și simple, și convingătoare în același timp. Ce vor să spună acești pictori? În ce măsură e de fapt evacuat conținutul cultural al Antichității? Oare prezența recognoscibilă în pictură a artefactului arheologic trece de nivelul unei bășcălii la adresa fenomenelor de transmisie culturală? Cu excepția unora din desenele mai violente ale lui Picasso, tensiunea erotică din modelele clasice e de obicei dezamorsată ludic (sau iconoclast, sau depresiv) în arta modernă. De altfel, de curând a ieșit la iveală că numele mitologice date de Picabia multora din „Transparențele" sale (Minos, Briseis, Medeea etc.) proveneau de fapt dintr-o carte despre lepidoptere din biblioteca pictorului, din ale căror denumiri latinești făceau parte aceste nume. Dragoste, sau molii?

# 14. Cum să te îndrăgostești de un basorelief. Freud între arheologie și literatură

După ce Freud a așezat în camera lui de consultații o reproducere a unui basorelief antic reprezentând o tânără mergând cu pas ușor, mulți psihanaliști au început să facă la fel. Relieful a devenit un mic obiect de cult. Istoria lui se leagă de un roman de dragoste de care Freud aflase, se spune, prin Jung (dar mai degrabă printr-un psiholog austriac, W. Stekel). *Gradiva. O fantezie pompeiană*, de Wilhelm Jensen (1903), se întâmplă să fie și unul din puținele romane în care arheologia joacă un rol principal; o parte se desfășoară chiar la Pompei. Intriga pleacă tocmai de la acest basorelief pe care eroul lui Jensen îl vede la Roma și pe care Freud însuși îl găsește mai târziu la Vatican, în Museo Chiaramonti, în 1907, în timp ce scria un eseu despre acest roman. Eseul vine atât din încercarea de a găsi o cheie psihanalitică în literatură, cât și din obsesia lui Freud, azi mai puțin cunoscută, pentru arheologie. Datorită acestui eseu devenit celebru, *Delirul și visele în „Gradiva“, de W. Jensen*, și romanul, altminteri relativ banal, și-a găsit un loc în istoria ideilor. Iar un mulaj sau măcar o fotografie a Gradivei au ajuns să facă parte o bună bucată de vreme din dotările standard ale cabinetului de psihanaliză.

Basorelieful (fig. 19) a fost publicat, tot în primii ani ai secolului 20, în jurnalul Institutului Arheologic Austriac, la care Freud avea cu siguranță acces, chit că a înțeles cam ce-a vrut el din partea de *Kunstgeschichte* a analizei. Însuși autorul articolului pare că făcuse o mică obsesie pentru fata din basorelief. Evident, în articolul științific el n-o numește nicăieri *Gradiva* – în latină „cea care merge (frumos)“ –; ăsta e numele pe care i-l dau doar eroul lui Jensen și, după el, Freud. *Gradiva* este un decalc după unul din epitetele principale date de romani lui

Marte, *Gradivus*, cel care pășește hotărât în război (există multe alte ipostaze ale lui Marte, ca pașnicul *Mars Quirinus*, răzbunătorul *Mars Ultor* etc.). În ce măsură magnificul epitet *Gradivus* poate desemna o grație infinită odată ce îl aplicăm unei tinere femei nu-i ușor de zis, dar scriitorului și, după el, psihanalistului li s-a părut ceva care se înțelege de la sine.

Freud s-a simțit acasă pe teritoriul romanului – dragostea unui bărbat pentru o femeie pe care o cunoaște din copilărie, ștearsă traumatic din memoria lui conștientă tot așa cum, în roman, Vezuviul acoperă Pompeiul. În 1909, medicul vienez îi spunea unui pacient (așa-numitului „Om cu șobolani“) că „distrugerea Pompeiului începe abia acum, când este dezgropat“. Cu vorba asta, el prinde destul de bine faptul că arheologia este un tip de cercetare care nu poate avansa fără distrugerea parțială a obiectului studiat. Arătându-i statuetele antice găsite în morminte, Freud comenta că ele au fost salvate tocmai pentru că n-au fost lăsate expuse, ci au fost îngropate, și-şi ilustra astfel teoria potrivit căreia tot ce este conștient se supune unui proces de eroziune, iar tot ce este inconștient are șansa de a fi imuabil. Ideea e formulată și în *Construcții în analiză*, din 1937, unde el adaugă că într-un pacient tot ce este esențial este păstrat îngropat, chiar și ceea ce el pare că a uitat complet, în vreme ce în arheologie această conservare are loc doar în cazuri excepționale, ca în mormântul lui Tutankhamon, sau ca la Pompei. Prima formulare explicită a acestei idei este de găsit, cum vom vedea mai jos, în chiar eseul despre *Gradiva*.

Un alt pacient, „Omul cu lupi“, spunea despre camera de consultații a lui Freud, cu sutele ei de obiecte antice, că era camera unui arheolog, nu a unui doctor. Poeta americană Hilda Doolittle, și ea pacientă a lui Freud, îl compara cu un curator de muzeu. Mare parte din colecția sa, care trebuie să fi avut două-trei mii de obiecte (mai multe decât cărțile din biblioteca lui), se află azi la London Freud Museum. Freud aduna de toate: sigilii mesopotamiene, sticlărie romană, unelte paleolitice. Deși colecționarii vienezi încă nu prețuiau Egiptul, Freud achiziționează artefacte

egiptene, inclusiv un portret de epocă romană, de la Fayum. Lângă canapea, după cum se vede în fotografii, avea o reproducere a templului tăiat în stâncă de la Abu Simbel. Contactul lui cu antichitățile era permanent și pasionat. Se pare de altfel că s-a lăsat înduplecat să călătorească în Statele Unite numai pentru că l-a atras ideea de a vedea o colecție de antichități din Cipru expusă atunci la New York. Faptul că făcea cadou geme antice colaboratorilor nu dovedește că ele nu însemnau mare lucru pentru el – din contră, că ei însemnau mult pentru el. Trebuie totuși zis că se simte, mai ales din scrisorile lui, că încă mai mult decât îi plăceau obiectele în sine îi plăcea actul de a colecționa. Undeva spune chiar că asta era cea mai mare plăcere a sa, după trabuc.

Înainte de a vorbi despre felul în care Freud citește romanța pompeiană a lui Jensen, aș trece în revistă felul în care s-a folosit, mai mult sau mai puțin fericit, de arheologie pentru a-și exprima ideile. Prima referință a sa la arheologie apare în *Studii despre isterie* (1895 – scrisă cu Josef Breuer), unde descria procedura lui de a vindeca o pacientă drept „curățarea materialului psihic patogenic strat după strat“, tot așa cum s-ar face săpături arheologice într-un „oraș îngropat“. Prima paralelă explicită între arheolog și psihanalist apare în anul următor, în *Etiologia isteriei* (1896), unde anunță că pentru a-și lămuri cititorii cum se lucrează în tratamentul isteriei va recurge la o analogie cu un alt domeniu. Exemplul ales de Freud este al unui explorator care investighează niște ruine unde, evident, zidurile, coloanele, inscripțiile, totul e păstrat fragmentar. Acest explorator analizează ceea ce este încă vizibil și întreabă populația locală, „poate pe jumătate barbară“, cam ce tradiții există despre acele ruine, iar apoi nu-i rămâne decât să plece. Dacă însă e arheolog, continuă Freud, omul are și opțiunea de a pune mâna pe lopată și cazma și a scoate la lumină ceea ce este îngropat plecând de la ceea ce este vizibil. El va descoperi astfel că resturile de ziduri sunt parte dintr-o fortificație și va găsi inscripții bilingve care îl vor ajuta să înțeleagă trecutul îndepărtat (o aluzie evidentă la Stela de la Rosetta). Psihanalistul adaugă

că intenția parabolei (pe care am redat-o aici cât am putut de succint, în loc de a o cita în germana de acum 120 de ani, care nu era neapărat mai simplă decât cea de-acum) este de a ilustra că și el, plecând de la anumite simptome, se îndreaptă spre înțelegerea evoluției bolii. Nu e nimic sclipitor în ideea asta, dar ea rămâne un reper al interesului său pentru arheologie în chiar anul (1896) în care inventează termenul „psihanaliză“. Este și anul în care moare tatăl lui; la câteva luni de la acest șoc, Freud începe să colecționeze antichități.

Metafore arheologice de tot felul apar în multe din textele teoretice ale lui Freud. În scrisori preocuparea pentru arheologie e la fel de clară: în 1901 pomenește undeva de palatul din Knossos, descoperit de Evans cu un an înainte și interpretat ca prototipul labirintului Minotaurului. Pe Evans îl admira și îl pomenește și în *Totem și tabu*. Despre basoreliefurile egiptene și asiriene de la British Museum îi scrie soției că sunt ca din lumea unui vis. Într-o scrisoare din 1931 (către Stefan Zweig) recunoaște chiar că a citit mai multă arheologie decât psihologie… Dar, ca să mă întorc la opera psihanalitică: într-o comparație arheologică care va părea modernă oricărui restaurator, Freud spune că a reconstituit în scris părțile lipsă (e vorba de trecutul unui pacient), dar, ca un arheolog conștiincios, a menționat în fiecare caz unde se termină partea autentică și unde începe propria reconstrucție.

De departe însă, pentru mine, cea mai interesantă comparație arheologică construită de Freud apare în *Civilizația și neajunsurile ei* (1930). Acolo ni se propune o fantezie referitoare la conservarea trecutului, un fel de *Gedankenexperiment*, absurd din punct de vedere arheologic, lucru de care el e foarte conștient, dar foarte puternic euristic. Să ne închipuim, zice psihanalistul, mintea ca pe un oraș – Roma – de unde nimic din ceea ce a existat vreodată nu a dispărut și în care toate fazele timpurii de dezvoltare coexistă cu cele mai recente. Adică, pe de-o parte – urmez exact exemplele date de Freud – monumentele care au fost distruse, palatele cezarilor, Septizoniumul construit de Septimius Severus, statuile care decorau

castelul Sant'Angelo (mausoleul lui Hadrian) ar umple din nou golul pe care l-au lăsat. Dar, pe de altă parte – mai greu de imaginat –, alte monumente distruse ar reapărea acolo unde altele au fost deja construite în locul lor: templul lui Isis acolo unde azi e biserica Santa Maria sopra Minerva, lacul artificial din complexul Domus Aurea al lui Nero acolo unde azi este Colosseumul și așa mai departe, toate astea însă fără să dispară clădirile mai noi. Când ne-am uita la Pantheonul lui Hadrian am vedea deci și Pantheonul original construit de Agrippa. Templul lui Iupiter Capitolinus, în toate fazele lui de construcție, s-ar afla în locul fizic ocupat azi de Palazzo Caffarelli. Cu asta, Freud vrea să-şi ilustreze ipoteza că, spre deosebire de disparițiile monumentelor din Roma, nici una din părțile minții nu se poate pierde pentru totdeauna. Prin exercițiul acesta, psihanalistul vienez postulează o structură spațio-temporală a minții care permite o analogie cu descoperirea arheologică. Trecutul (psihologic, încă mai mult decât cel arheologic) este în felul acesta integral prezent și acum, nu doar atunci, atâta timp cât știm să-l descoperim – asta e poziția oficială a psihanalizei. Dar ideea lui Freud are implicații interesante azi din mai multe perspective arheologice, de la metodologia înregistrării fazelor de construcție în timpul săpăturii la tipurile de reconstrucții alternative 3D prin modele digitale.

În 1937, în *Construcții în analiză*, Freud clarifică parțial această bogată și prolixă sugestie, acest vis al lăcomiei arheologice absolute, comparând din nou reconstrucția de către psihanalist a trecutului (uitat) al pacientului și munca arheologului. Așa cum cel din urmă, zice el, deduce planul zidurilor din fundațiile lor, sau personajele dintr-o frescă din fragmentele de tencuială pictată recuperate, așa și cel dintâi se bazează pe amintiri fragmentare și comportamentul pacientului. Ambele profesiuni au „dreptul necontestat" de a reconstrui atât prin adăugiri, cât și combinând ceea ce supraviețuiește. De data asta Freud observă că în cele două profesii se fac de multe ori aceleași greșeli. O asemenea greșeală este, după el, a crede că un obiect are automat vârsta „stratului"

(arheologic sau psihic) în care a fost găsit, fără a verifica dacă nu cumva a ajuns acolo printr-o intervenție ulterioară (deci dacă succesiunea straturilor n-a fost cumva deranjată de o „traumă“). Observația este fundamentală în stratigrafia arheologică, deși singura schiță de natură arheologică făcută de Freud, într-o scrisoare din primii ani ai psihanalizei, care arată investigația psihanalitică străpungând straturi tot mai adânci, nu va părea deloc familiară arheologilor. Despre analist Freud spune că totuși lucrează în condiții mai bune, pentru că pacientul produce încontinuu indicii, în vreme ce un sit e finit. (De fapt, aș spune că un sit este exact atât de complex pe cât de intensă este atenția celui care îl studiază.)

În fine, Freud face o documentare istorică destul de serioasă pentru una din cele mai controversate publicații ale sale. În eseurile lui despre Moise și monoteism, publicate în 1939, el susține că Moise era un egiptean care cunoștea îndeaproape religia monoteistă a lui Akhenaton, care ar sta astfel la baza religiei iudaice. Aici se folosește din plin de descoperirile arheologice despre cel mai important faraon din istoria religioasă a Egiptului, mai ales inscripțiile și mumiile de la Tell el-Amarna. Freud e astfel primul care redeschide discuția despre Moise – pe care într-adevăr unele surse antice îl considerau egiptean – după redescoperirea arheologică a capitalei abandonate a lui Akhenaton și a întregii istorii a reformei lui monoteiste, șterse cu dalta și târnăcopul de urmașii lui imediați.

În ansamblu deci, conectarea lui Freud la discursul arheologic este destul de substanțială și constantă. Sigur că majoritatea metaforelor lui au ceva banal. În orice domeniu al cunoașterii se poate vorbi despre o pătrundere în adâncurile unei probleme sau mai știu eu ce, fără ca asta să însemne că se aplică metodologii arheologice, ci doar clișee. Discursul cu ecouri arheologice al lui Freud este totuși mai complex decât cel produs de contemporanii lui. El cunoștea de altfel bine activitatea lui Schliemann, ale cărui cărți despre Troia, Micene și Tirint le avea pe raft, ca și lucrările

altor arheologi: ale lui Evans despre Creta, ale lui Carver despre Tutankhamon etc.

La data primelor publicații ale lui Freud cu aluzii arheologice (1895–1896), Schliemann, din aceeași generație cu tatăl său, trăia încă, iar arheologia, așa fragilă cum era ca știință, putea oferi legitimitate unei științe încă mai noi, și mult mai discutabile, cum era psihanaliza. Pentru Freud, Schliemann trebuie să fi fost fascinant nu numai datorită unor paralele biografice, dar mai ales pentru faptul că, pentru cel din urmă, descoperirea Troiei fusese îndeplinirea unui vis din copilărie. Biografii lui Freud spun că îl admira pe Schliemann mai mult decât pe orice alt muritor. S-a spus chiar că arheologia era religia alternativă a lui Freud, cu care avea din nou acces la copilărie; dar oare nu e periculos să-l psihanalizezi pe Freud?! Mai important, medicul vienez îl admira pe arheologul german pentru abordarea lui, care ar putea fi numită pe scurt „rezultatul scuză metoda". Abordarea asta, se înțelege de la sine, este greșită, între altele pentru că metoda ajunge să fie încorporată în toate rezultatele pe care le produce. Pentru cei doi esențial era că ruinele Troiei fuseseră, cum-necum, scoase la lumină. În plus, atât interesul lui Schliemann, lăudabil, pentru fragmente neînsemnate de ceramică, cât și insistența, mai puțin lăudabilă, cu care căuta simboluri erotice în decorații abstracte, se pliau pe felul în care Freud făcea anamneza pacienților lui. Poate psihanalistul știa deja că va avea o reputație controversată; azi, pentru biografii lui el este ba geniu, ba psihopat, ba escroc. Amândoi erau, în orice caz, experți în autopromovare. Freud trebuie să se fi identificat într-un fel cu Schliemann, pentru că se simțea și el singur (și victorios) împotriva tuturor, așa cum putuse constata că se prezenta Schliemann însuși în autobiografia lui. Pentru Freud, toți cei împătimiți de secretele lumii vechi sunt creați pe acest calapod – descoperitori solitari, ca, de exemplu, Champollion, cel care a descifrat hieroglifele egiptene. O aluzie la Schliemann cred că se mai poate vedea într-o frază a lui Freud către Omul cu lupi: „psihanalistul, ca și arheologul în săpăturile sale, trebuie să descopere strat după strat din

psihicul pacientului, înainte să ajungă la comorile cele mai adânc îngropate și cele mai prețioase". Convingerea aceasta – și ea greșită – l-a făcut la început pe Schliemann să creadă că Troia homerică trebuie să fie așezarea cea mai veche, îngropată cel mai adânc la Hisarlık, și deci să sape cu atâta entuziasm încât a ajuns de fapt la Troia II în loc să se oprească la Troia VI. Tezaurul pe care el l-a numit „al lui Priam" e de fapt cu o mie de ani mai vechi decât regele căruia i-l atribuise Schliemann. Și chiar dacă azi înțelegem, teoretic, că informațiile arheologice pe care le obținem nu pot fi de fapt disociate de paradigma științifică (și contextul social) în care sunt obținute, avem încă obsesia unui adevăr indisputabil pe care îl putem atinge cu condiția necesară și suficientă să săpăm suficient de adânc. Atașamentul față de figura lui Schliemann nu îi poate fi, bineînțeles, imputat lui Freud, care cu greu ar fi putut găsi atunci un model arheologic mai bun; la sfârșitul secolului 19, puțini arheologi, și nici pe departe așa vizibili ca Schliemann, aveau mai multă rigoare ca el. (De altfel, Schliemann a avut și multe părți bune, pe care modernitatea a considerat în general că dă bine să le ignore, ca să-l poată critica mai sclipitor.)

Nici convingerea lui Freud că straturile cele mai din adânc ale psihicului uman aparțin cumva antichității speciei umane, că adică un individ modern are în copilărie o minte de adult din preistorie, și, pe măsură ce crește, recapitulează dezvoltarea speciei nu e așa de bizară în contextul vremii. Ea este doar reformularea psihologică a unei teorii propuse în embriologie de biologul german Haeckel („ontogeneza recapitulează filogeneza"), care provine indirect din evoluționismul lui Darwin. Ciudat e că, propunând o asemenea teorie, Freud nu se referă deloc la omul de Neanderthal sau la omul de Cro-Magnon, deși la 1900 existau deja fosilele necesare și lucrările teoretice ca importanța lor pentru *homo sapiens* să fie clară ca lumina zilei. La Freud, de fapt, nu apare nici o referință la o perioadă mai veche de Epoca Bronzului, cu excepția unei note de subsol în care pomenește pictura rupestră. Într-o vreme în care Paleoliticul și Neoliticul sunt deja

studiate pe larg, Freud preferă să lucreze din baze de date despre miturile și comportamentul „indienilor“ americani, aborigenilor australieni, „primitivilor“ africani etc. Într-o scrisoare din 1915 apare și singura referință a lui Freud la perioadele glaciare. Aflăm de-acolo că multe din anxietățile noastre se trag de la privațiunile îndurate, ca specie, în Epoca de Gheață. Din felul în care structurează argumentele, e limpede că pentru Freud omul – așa-zisa „hoardă primitivă“ – a apărut după sfârșitul ultimei glaciațiuni, când, de fapt, omul modern apăruse cu câteva zeci de mii de ani înainte. Cu eroarea asta, Freud a bătut recordul lui Schliemann.

Asta e doar o greșeală, o greșeală care putea fi evitată, dar nimic mai mult. Fața întunecată a relației lui Freud cu arheologia este însă implicarea lui în săpăturile ilegale care distrugeau castrul roman Intercisa, cu așezarea și mai ales cimitirele asociate, datând din secolele 1–5 p.Chr. Am pomenit de colecția lui Freud, o colecție la care ținea atât de mult încât, când a părăsit Viena ocupată de naziști, pentru soarta ei s-a temut cel mai mult. A reușit să iasă totuși cu ea din țară, plătind o taxă minimă, iar Gradiva a ajuns la Londra. Freud află despre săpăturile de la Intercisa în 1910 de la un colaborator maghiar, tot psihanalist, Sándor Ferenczi. Locul se numea atunci Duna Pentele (azi Dunaújváros, în Ungaria). Evident că Freud, din Viena, nu venea să sape noaptea pe furiș la Duna Pentele. Dar, informat cu mult zel de Ferenczi despre mersul lucrurilor, trimitea sume de bani ca avans pe care celălalt (el însuși, în Budapesta, la 4 ore cu trenul de sit) îi dădea unui intermediar fără scrupule care asmuțea agricultorii locali, săraci, pe mormintele antice. Obiectele pe care Freud le primea – prin contrabandă – de la Duna Pentele nu erau cine știe ce: sticlărie romană, mărgele sarmatice, mici obiecte de echipament militar, opaițe. Psihanalistul, care făcea săptămânal turul *dealer*-ilor de antichități, își putea oricând cumpăra lucruri mai spectaculoase. Cele de la Duna aveau ce-i drept avantajul de a fi un chilipir, cum recunoaște și el într-o scrisoare către Ferenczi din 13 februarie 1910. Tot acolo, Freud îi descrie pe

agricultorii locali drept „căutători de comori“ (*Schatzgräber*) și încheie zicând: „nu vrem să abandonăm mina D[una] P[entele]“. Aparent înțelegea că face ceva reprobabil, chiar dacă pe-atunci opinia publică nu era așa de educată ca azi în privința imensului prejudiciu cauzat de săpăturile ilegale. E adevărat că Ferenczi era chiar mai vinovat decât el. Prin 1910, nemulțumit de comportamentul intermediarului, el îi scrie lui Freud că va discuta cu primarul de la Duna ca țăranii să vină direct la el cu descoperirile. Ce s-a mai întâmplat nu mai aflăm din corespondența lor. Pare că scrisorile lor au fost publicate integral, dar cine știe? Dacă trebuie căutată cu lumânarea o parte bună în acest episod, ar fi faptul că interesul lui Freud pentru obiectele aparent neînsemnate de la Duna, între care fibule și linguri de bronz (unele expuse azi la Freud Museum), arată o înțelegere mai avansată decât a colecționarului obișnuit din zilele lui, pentru care conta mai mult valoarea intrinsecă, și mai puțin cea umană a artefactelor.

Să vedem acum care-i treaba cu Gradiva. Cartea, ziceam, e modestă literar, dar a intrat, poate fără voia autorului ei, în istoria culturii moderne. Oricum, nu ne plictisește mai rău decât cărțile multor scriitori celebri. Mai problematică este analiza lui Freud. Pe alocuri delicioasă, intenționat sau nu, ea începe să ne aducă aminte de sinistra tehnică a comentariului literar, în care orice cuvânt poate fi îndoit, în câmpul de forță al unui snobism *ab imo pectore*, ca să însemne ceva grandios sau subtil. Însăși ambiția care pare că l-a stăpânit pe Freud, de a dovedi cât de științifică era teoria psihanalitică a „refulării“ arătând că ea se aplică până și personajelor dintr-un roman, ne miră. Afară de cazul în care trebuie să înțelegem că literatura e la fel de reală ca viața însăși. (Ceea ce o fi – dar nu literatura lui Jensen! În ciuda faptului că omul a publicat vreo 150 de volume.)

În roman, Norbert, un tip pentru care viața înseamnă cercetare științifică în arheologie și atât, se întoarce în Germania dintr-o călătorie la Roma. Aduce cu el un mulaj al basoreliefului cu Gradiva, tânăra pășind

dezinvolt, nu pentru că ar fi avut o mare valoare științifică, ci așa. (La acest „așa“, urechile lui Freud s-au ciulit instantaneu.) Arheologul și-o închipuie pe fată participând la cultul zeiței Ceres la Pompei, mergând spre templu din piatră în piatră ca să nu se ude. (E vorba de acele pietre care alcătuiau un fel de trecere de pietoni supraînălțată, în cazul în care străzile ar fi fost inundate de ploaie, dar care în același timp permiteau căruțelor să treacă. Asemenea treceri se cunosc din multe orașe romane, la Pompei ca și la Adamclisi.) În roman, Norbert e convins că sculptorul trebuie să fi folosit un model, pe care începe inconștient să-l caute inspectând nenumărate perechi de picioare pe străzile din Germania, căutând piciorul care se potrivește cu basorelieful, ca prințul pe-al Cenușăresei sau ca abjectul portar care cunoștea lumea după încălțări din *Orbirea* lui Canetti. În acest moment, Norbert are un vis (venit din anxietate, declară Freud), în care se face că e de față când erupția Vezuviului distruge Pompeiul. Cu ocazia asta o vede pe Gradiva întinzându-se pe treptele templului lui Apollo, albă ca marmura și așteptând să o acopere cenușa (adică, intervine Freud, o visează pe ea transformându-se literalmente în basorelief). Pentru a analiza visele inventate de un scriitor, medicul recurge liniștit la propria lui lucrare *Traumdeutung*, apărută cu trei ani înainte de *Gradiva* lui Jensen. Culmea, explicația lui nici nu e chiar ca musca-n lapte: patriarhul psihanalizei zice că visul vine din dorința tuturor arheologilor de a fi fost martori oculari la catastrofa din 79 p.Chr.

Toate ciudățeniile de comportament ale eroului sunt puse de Freud pe seama dorinței lui neconștientizate de a o căuta pe femeia pe care nu-și dă seama că o iubește. Din păcate, mă bate gândul că n-avem cum ști dacă nu cumva ele pot fi puse la fel de bine pe seama lipsei de logică a scriitorului. În orice caz, după visul cu vulcanul, Norbert își inventează un motiv științific ca să lase totul și să plece în Italia, iar în acest moment Freud, și de data asta pe fază, îl diagnostichează cu tulburare delirantă, pe care o va preciza mai târziu, din cauza obsesiei pentru basorelief și pentru mersul fetei,

ca erotomanie fetișistă. (Asta se întâmplă când ai în sfârșit curaj s-o rupi cu rutina: imediat ți se pune un diagnostic…) În Italia, eroul nostru dă de nenumărate cupluri de nemți în luna de miere (pe care le numește, tipologic, Augustus și Gretchen), care îl agasează suficient încât să spună că din toate nebuniile oamenilor „căsătoria ocupă locul întâi drept cea mai mare și mai incomprehensibilă“, voiajul de nuntă în Italia fiind „culmea culmilor acestei mascarade“. Ca să evite aceste cupluri care se duceau de obicei la Capri, Norbert o ia spre Pompei, fără să-și dea seama că face asta din cauza visului (pentru Freud, un prilej de a ne vorbi din nou de refulare). Acolo o vede aievea înaintea ochilor pe Gradiva ieșind, ca o fantomă – deși e doar o turistă –, dintr-una din casele antice și înțelege că pentru ea venise, ca să vadă urmele ei în cenușa vulcanică. Abia așa, la ora amiezii, în ruinele pustii și orbitoare, Norbert înțelege deodată viața adevărată a Pompeiului – pe care adică n-o putuse înțelege prin cărturărie. Jensen se depășește pe sine făcând aici un comentariu interesant pentru toți cei pasionați de istoria științei: „Ceea ce ea [știința] spunea cu buzele strânse și o expresie atoateștiutoare, dând drept înțelepciune, era numai bombasticism gol și vanitos, de-abia zgâria coaja uscată a fructului cunoașterii, fără să dezvăluie nimic din conținutul ei, din sămânța vieții, și fără să aducă nimic bucuriei interioare de a înțelege. Ceea ce ea ne învăța era o perspectivă arheologică, moartă, și ce ieșea din gura ei era limba moartă a filologilor“. Norbert o acostează pe tipă vorbindu-i în greacă, apoi în latină, convins că e o pompeiană antică. Ea – grație înainte de toate! – îi răspunde în germană. Al doilea contact, și prima conversație reală, are loc după ce arheologul sare un zid pe care nu avea voie să-l sară și apoi culege pentru ea floarea morților, asfodel. La plecare, el constată (mult mai stupefiat decât cititorul, care avea anumite bănuieli) că mersul fetei este identic cu al celei de pe basorelief. Norbert încă nu înțelege nimic, pentru că, explică Freud, el suferă de o uitare care refuză să se anuleze indiferent câte indicii i se pun în față, deci, de fapt, refulează, adică reprimă ceva ce n-a fost

niciodată uitat. Numele fetei este Zoe („viață“, în greacă), și anume, după verdictul dat cu astuție de Freud, exact ce-i lipsea arheologului. Acum însă Norbert, ca să se convingă că ea e reală, strivește o muscă pe mâna ei, ceea ce trebuie că e culmea metodei experimentale și a romantismului empiric. Ea îi zice: „Norbert Hanold, ești nebun!“ Freud remarcă strigarea numelui complet, cu rol de trezire. Până atunci observase și că femeia pompeiană devine doctorul lui Norbert, al cărui delir îl înțelege și încearcă să-l vindece; iar pentru asta, ea, ca un psihanalist, încearcă să plece de la premisele lui și, între altele, îi spune că e moartă demult, de la erupția Vezuviului (iar altădată îl întreabă dacă nu cumva ea îl interesează doar în calitate de fosilă din Pompei). Acest *double-entendre* psihanalizabil m-a făcut să caut corespondența lui Freud cu Jensen ca să mă asigur că nu e vorba de o conspirație a lor întru promovarea psihanalizei și că Jensen nu și-a propus din capul locului să demonstreze că vindecarea presupune readucerea în conștiință a faptelor refulate care au declanșat boala. Voi menționa această corespondență la sfârșitul capitolului, dar se poate spune de pe-acum că atunci când scria *Gradiva*, Jensen nu îl citise și nici nu îl cunoștea pe Freud. Pe alocuri Gradiva chiar vorbește ca un *shrink*, și ne mută puțin în *The Sopranos*. În fine, se dovedește curând că Zoe/Gradiva era chiar vecina lui din Germania și prietena din copilărie, când se băteau cu atâta plăcere. Ah! exclamă Freud, de-aia a bătut-o pe mână, pentru reactivarea trecutului prin muscă. Pentru psihanalistul vienez, orice fetiș are drept cauză impresii (pseudo-)erotice din copilărie. Tocmai pentru că prietena lui din copilărie mergea așa de frumos, Norbert a rămas deci cu această obsesie pentru mers, o fetișizare a piciorului. În romanul lui Jensen, femeia, al cărei tată era și el cu totul dedicat științei, povestește că l-a pierdut pe Norbert atunci când arheologia a pus stăpânire pe el și când singurele femei care l-au mai interesat au rămas cele de bronz și de piatră. Continuarea e de reținut: noul Norbert, spune Jensen prin vocea fetei, este acum, ca om de știință, mai plictisitor, mai sec și mai taciturn ca un papagal

kakadu împăiat și în același timp la fel de pompos ca o *archaeopteryx*. Aici Freud observă că *archaeopteryx* e o combinație a nebuniei științifice a tatălui, care s-a îndepărtat de ea spre zoologie, cu cea a iubitului, căzut în damblaua arheologiei. Comentariul lui psihanalitic continuă cu tot felul de observații malițioase. Atunci când Gradiva uită ceva, cum își uită o cochetă batistă, Freud notează că nu uităm nimic fără un motiv secret. Când arheologul ia peste picior un tip care prinde șopârle prin Pompei, zicând că e un scop ridicol pentru o călătorie în Italia (bătrânul se dovedește, mai apoi, a fi tatăl Gradivei), Freud ricanează: dar să vezi pașii Gradivei în cenușă nu e un scop la fel de ridicol? Curând aflăm că numele de familie al lui Zoe este tocmai Bertgang, traducerea germană a epitetului latin *gradiva*. Cu asta se deschide calea către o scenă-cheie: Norbert o prinde pe femeie de obraz (vai, tot cu pretextul de a alunga o muscă) și apoi o sărută. Această manevră inenarabilă este comentată cu vorbe bătrânești de Freud: Norbert adoptă rolul agresorului, care, spune psihanalistul, ține de datoria oricărui bărbat în jocul dragostei. Jensen notează, ludic, că până la urmă iubirea dintre cei doi este redescoperită prin săpăturile de la Pompei, ceea ce îi dă comentatorului prilejul să spună că nu există analogie mai bună pentru refulare decât îngroparea (văzută ca un fenomen traumatic, dacă înțeleg corect, cauzat de un demon vezuvian), întrucât ea scoate complet din circulație obiectele, și prin asta le păstrează. Ideea dubletului dispariție–conservare, propusă în eseul din 1907, va apărea, într-un fel sau altul, dar în aceeași formă de agregare arheologică, în lucrările lui Freud de-a lungul următorilor treizeci de ani.

Am vorbit poate prea mult despre acest roman cu subiect arheologic, ziceam, mediocru în sine, dar care a ajuns o piesă centrală în dosarul evoluției psihanalizei. Închei cu un scurt pasaj despre autenticitate, în care arheologul lui Jensen cumpără o mică broșă falsă de la proprietarul unui *albergo*, doar pentru că i se spune că aparținea unei fete îngropate cu iubitul ei la Pompei, iar mai târziu vede asfodel la o fereastră, și asta îl convinge și mai mult că broșa e

autentică (doar pentru că acum știe unde locuiește Gradiva). Poate că niște mecanisme similare explică și cele câteva falsuri găsite în colecția lui Freud, în ciuda faptului că el folosea de obicei experți de la Kunsthistorisches Museum, din Viena. În general însă, medicul vienez colecționa numai obiecte de autenticitatea cărora era convins, și nici măcar mulajele nu îl interesau – cel al Gradivei e o excepție în colecția lui.

Cine era, de fapt, Gradiva? Două vorbe despre basorelieful de marmură, care arată, cu eleganța manieristă a artei neo-atice, o tânără (h = 64 cm) mergând spre stânga, ridicându-și puțin veșmântul ca să nu-l murdărească, sau poate doar din cochetărie, ca să-și arate sandalele noi (fig. 19). Piciorul de sprijin e perfect perpendicular pe pământ. Se dovedește însă că Gradiva, unică pentru Jensen și Freud, nu era singură. Basorelieful antic cuprindea alte două personaje feminine, care au ajuns, basorelieful fiind probabil spart de descoperitori, unul tot la Chiaramonti, iar celălalt la Uffizi, în Florența. Aceste trei femei au părut cercetătorilor a fi cele trei nimfe surori, Agraulidele (în sursele literare; în inscripții sunt numite Aglauride). Numele lor sunt Herse, Pandrosos și Agraulos, fiicele primului rege al Aticii, Cecrops, și ale lui Agraulos. Cele trei sunt zeități minore, a căror competență este roua. Lucrul ar putea fi exprimat vizual în faptul că prima din cele trei are un ulcior, și de altfel Gradiva, care e ultima, își ridică puțin veșmântul ca să nu-l ude în iarbă (Agraulidele apar adesea pe reliefuri votive dedicate lui Pan, zeul naturii sălbatice). Un alt basorelief, tot cu trei femei, fusese conceput în Antichitate pentru a fi montat simetric față de acesta. Autorul publicației fundamentale pe această temă, F. Hauser, cu ochi de șoim, le-a descoperit pe cele trei Horae, tot așa, fiecare pe treimea ei, în muzee din Roma, Florența și München. Toate șase fetele provin de la Villa Palombara, din Roma, celebră pentru așa-numita Poartă Alchimică. Dacă trebuia să înmulțim cu 6 pasiunea pe care au facut-o atât eroul lui Jensen, cât și Freud și Hauser înșiși pentru Gradiva (dar și André Breton…), psihanaliza ar fi fost azi

subiectul principal în facultățile de istorie. Hauser zice că toate sunt còpii romane ale unor reliefuri de bronz din secolul 4 a.Chr. ale lui Cephisodotos cel tânăr, care decorau un altar al lui Zeus și al Athenei din portul Pireu. Cercetările din ultimii ani au ridicat îndoieli că aceste fete, reprezentate pe basorelief atât de independent una de alta, iar nu ca un grup, ar fi într-adevăr Agraulidele. Asta ar însemna că, până la urmă, habar n-avem cine este Gradiva noastră.

OK. Cam asta. Dacă, așa cum s-a spus, figurile cele mai influente în istoria ideilor în secolul 20 sunt Marx, Darwin și Freud, atunci dezvoltarea arheologiei n-a urmat o cale prea periferică. Impactul marxismului și al evoluționismului asupra ei sunt imense, și, cum am văzut, ea are și un comerț cu psihanaliza. (Nu l-aș adăuga celor trei și pe Einstein, care în 1900 abia trecea de 20 de ani, dar mai ales ca să nu dau ocazia gurilor rele să numească arheologia o teorie a relativității, fie și restrânse.) Freud n-a schimbat arheologia cu nimic, dar, așa cum a devenit limpede cu vremea, arheologia l-a schimbat întru câtva pe Freud. Dincolo de ideile pe care le-am rezumat aici, se poate adăuga că, la dorința sa, cenușa lui și a soției a fost depusă într-o urnă care e de fapt un vas grecesc din secolul 4 a.Chr., cu reprezentări dionisiace. (Acest *kratér* primit cadou de la prințesa – ea însăși psihanalistă – Marie Bonaparte a fost spart acum câțiva ani într-un act de vandalism.) În orice caz, arheologia avea un rol important în imaginarul lui Freud. Se spune de fapt că el ar fi renunțat la un pacient, un egiptolog care făcuse săpături în valea Nilului, pentru că îl interesa atât de mult activitatea lui arheologică încât nu se mai putea concentra pe problemele lui. Nu știu dacă de-aici vine scepticismul arheologilor față de psihanaliză.

Să notez (abia acum) că subiectul din *Gradiva* lui Jensen este înrudit cu o nuvelă fantastică a lui Théophile Gautier, numită *Arria Marcella: Souvenir de Pompéi*, scrisă cu jumătate de secol mai devreme. Nu există nici un indiciu că Freud o cunoștea, dar textul ei era la fel de psihanalizabil. Acolo un turist (francez, bineînțeles) vede la muzeul din Napoli o

formă de cenușă neagră, reprezentând sânul și șoldul unei femei prinse de erupția Vezuviului. (Ceea ce nici măcar nu e invenția unui scriitor exaltat – descoperirea a fost făcută în 1772.) Când ajunge seara în Pompei, iată că acolo toată populația antică trăiește încă și, în mulțime, el recunoaște forma femeii, care i se întipărise în minte. E un fel de romantism erotizat căruia Jensen îi preferă erotografia fetișistă. În concluzie: ce înțelegem din faptul că visele de dragoste pompeiană sunt psihanalizabile? Extinde asta, sau restrânge domeniul acestui studiu cartografic al inconștientului? Greu de zis dacă romanul lui Jensen, cu glosele lui Freud cu tot, dovedește că literatura e psihanalizabilă; mă tem că nu arată decât că psihanaliza are cam aceeași valoare științifică precum literatura. Ceea ce n-ar fi puțin.



*Fig. 19. Basorelief de marmură reprezentând-o pe „Gradiva” (de fapt, poate una din Agraulide). Copie a unui original grec de sec. 4 a.Chr., descoperită la Roma.*

Ca să închei povestea acestui roman scris în vremea ultimului Kaiser al Germaniei, și pe care Freud, în Viena *fin-de-siècle*, și-a ascuțit tăișul săbioarei psihanalitice, trebuie să mai pomenesc câteva scrisori. Freud îi scrie lui Jensen în mai 1907 cu întrebări al căror rost numai el îl știe (cum explică scriitorul asemănarea extraordinară între o persoană reală și un

basorelief antic?), dar și cu unele al căror rost Jensen trebuie să-l fi priceput mult prea bine (cine i-a servit scriitorului drept model pentru arheologul care își respinge propria sexualitate?). La finalul acestei scrisori, Freud reafirmă că e fascinat de analogia între îngroparea arheologică (*Verschüttung*) și conceptul de refulare (*Verdrängung*) în psihanaliză. La răspunsul evaziv al scriitorului, care recunoaște totuși că a petrecut multe zile la Pompei, ca și personajul său, Freud revine cu o scrisoare în care îl descoase și mai aplicat: nu cumva a avut scriitorul în copilărie o prietenă – „de preferat o soră mai mică“ – care era bolnavă, șchiopăta puțin, și a murit tânără? La asta, Jensen îi răspunde spunând că e extrem de ocupat și că n-a avut nici o soră. Aici, corespondența lor se încheie.

# 15. Un post-scriptum modern

Abia acum un deceniu britanicii au făcut primele săpături profesioniste în casa în care Shakespeare și-a petrecut ultimii douăzeci de ani din viață, în New Place, Stratford-upon- Avon. În monografia care descrie rezultatele nu găsesc, recunosc, nimic care să poată fi pus în legătură cu viața de cuplu. Însăși pretenția de a găsi așa ceva nu poate să pară decât ridicolă – expresie a goanei de tabloid după o dovadă tangibilă că bardului i-au sfârâit călcâiele după cineva. E cu atât mai curios că totuși există un asemenea artefact, menționat de cel care a condus primele săpături de-acolo, în iulie 1862, săpături haotice corespunzând vârstei de-atunci a arheologiei (în treacăt fie zis, arheologia a rămas tânără foarte multă vreme). Raportul respectiv menționează câteva obiecte recuperate, datând de la începutul secolului 17, din care probabil în posesia lui Shakespeare fusese doar un cuțit cu mâner de os (din care azi nu mai avem decât desenul). Trebuie deci considerat că arheologul britanic era totuși bine familiarizat cu cultura materială a vremii lui Shakespeare, ceea ce dă credibilitate unui alt obiect pe care îl menționează ca autentic, deși nu îl descoperise el însuși. E vorba de un dreptunghi de sticlă colorată (23 × 18 cm), în centrul căruia era fixată cu plumb o altă piesă de sticlă. Pe aceasta din urmă stăteau scrise, cu brun și auriu, literele W A S (William și Anne Shakespeare), legate într-un nod „al iubirii adevărate“, și data: 1615. Ornamentul de sticlă fusese recuperat cu ocazia demolării casei originale a lui Shakespeare și – spre dezamăgirea cercetătorilor și a tabloidelor – a fost între timp pierdut. (Sau a ajuns la vreun admirator al lui Molière.) Dacă el reflectă ceva din sentimentele celui mai celebru scriitor al lumii, atunci, fiind datat cu doar un an înaintea morții lui, este o dovadă surprinzătoare împotriva speculațiilor legate de căsnicia dificilă cu Anne Hathaway, bazate poate prea mult pe prezența ei foarte sumară în testamentul lui Shakespeare.

Merg mai departe cu cele câteva exemple moderne cu care îmi propun să închei această schiță de arheologie a iubirii. Din 1805, femeile erau în mod oficial personal auxiliar, necombatant al armatei franceze (*vivandières/cantinières și blanchisseuses*) – cu siguranță partea ei cea mai puțin cunoscută (și cea mai inteligentă). Ele găteau, spălau și îngrijeau răniți, vindeau tutun, alcool, hârtie de scrisori, nasturi. Aveau dreptul la propriii cai și dreptul de a fi îngrijite în spitalele militare în vreme de război. Unele din ele au fost decorate cu Legiunea de Onoare, altele sunt citate pe ordinea de zi pentru curajul de a distribui vin soldaților în timpul luptei. Dintre cele care au însoțit armata în campania din Rusia și au supraviețuit se cunosc, după nume, prea puține. Printre ele, Thérèse Jourdan și Catherine Rohmer. Amândouă au participat și la luptele din Spania și la bătălia de la Waterloo. Cantinierele nu erau furnizoare de amor, sau poate doar cu soții lor, pe care îi urmau pe front. (Cât de autentice sunt cântecele militare pe acest subiect e greu de spus: „*La cantinière aux beaux bras est le plaisir des jeunes soldats/Les jeunes soldats sont militaires pour embrasser la cantinière*".) Multe dintre cantiniere trebuie să fi fost mai degrabă o figură maternă pentru tinerii recruți. Nu erau așa cochete ca în desenele de propagandă și în reclamele de mai târziu care le-au folosit imaginea. Mai degrabă foarte robuste și îmbrăcate anapoda, date fiind condițiile de război și faptul că pentru ele nu se prevede prin regulament o uniformă anume.

Există și confirmări arheologice ale curajosului personal auxiliar feminin. În 2001 a fost descoperit la Vilnius (Lituania) unul din mormintele comune lăsate în urmă de armata lui Napoleon care se retrăgea de la Moscova. Înăuntru, cam 3.600 de soldați, aproape toți având douăzeci și ceva de ani. În cele nici două săptămâni de popas în Vilnius, tifosul a omorât 30.000 de oameni rupți de frig și de foame. Imaginea unui craniu pe care stătea încă o cocardă tricoloră provenind de la un fel de chipiu militar, *shako*, care apare în documentația de săpătură, nu are rafinamentul din *Război și pace*, dar descrie campania din Rusia cel

puțin la fel de bine ca Tolstoi. Ce mă interesează aici este faptul că treizeci de femei au fost identificate printre soldații îngropați în Lituania. Principala descoperire de la Vilnius, ca și din alte gropi comune napoleoniene, ca la Königsberg, sunt nasturii militari de alamă sau aluminiu. Asta înseamnă că femeile de la Vilnius, recunoscute după analiza antropologică a scheletului, rămân invizibile din punct de vedere al culturii materiale, așa cum în general rolul lor a fost subestimat și de istorici. Probabil totuși că artefactele de la Vilnius ar trebui reanalizate prin prisma faptului că în Garda Imperială¸ cantinierele foloseau câteva elemente de uniformă de cavalerie, mai ales acoperământul de cap, iar cele din infanterie, câte ceva de la husari (și, pare-se, pană roșie și verde). De văzut, de asemenea, ce înseamnă faptul că femeile sunt suprareprezentate printre victimele de la Vilnius, unde ele sunt, procentual, de două ori mai multe decât în mod normal în armată (unde oficial erau doar patru pe batalion). Poate că rezistaseră acestei campanii tragice mai bine decât soldații. Poate printre ele să fi fost și alte femei decât personalul auxiliar. Așa erau *grisettes*, care urmau armata și acționau, ca să zic așa, în domeniul public, de vreme ce soldații lui Napoleon nu beneficiau de un bordel oficial. O notă medicală: între scheletele soldaților de la Vilnius, doar câteva prezintă urme de sifilis și, de altfel, oasele respective au și concentrații ridicate de mercur, folosit atunci ca tratament, care nu se știe dacă pe unii i-a vindecat, dar pe alții sigur i-a omorât. Un ordin de zi al mareșalului Davout, din mai 1811, prevede că personalul medical va inspecta soldații și subofițerii săptămânal pentru a combate bolile venerice. Mormintele comune ale armatei lui Napoleon rămân foarte dificil de abordat arheologic, indiferent de temă, dar e, în orice caz, important ca ele să nu fie discutate doar în termeni militari.

Din 2009, compania de arheologie preventivă britanică Oxford Archaeology – una din cele mai mari din lume – a cercetat un cimitir din Primul Război Mondial, lângă satul Fromelles, în nordul Franței, lângă Lille. Aici, 250 de soldați ai Antantei au fost îngropați de

nemți, la câteva zile după bătălie, în șase morminte comune, nemarcate. Erau doar o parte din soldații căzuți la Fromelles (19–20 iulie 1916), pe un front secundar al Bătăliei de pe Somme. Majoritatea victimelor erau australieni. Pentru țara lor, era prima bătălie pe frontul de vest la care participa, și acolo s-au înregistrat probabil pierderile cele mai mari ale trupelor australiene într-o singură zi de luptă, în toate timpurile. Toți soldații dezgropați, cu vârste între 14 și 50 de ani, majoritatea cu răni mutilante, au fost reînmormântați în 2010 cu onoruri în cimitirul militar din apropiere. Dintre ei, vreo 150 de australieni au fost identificați pe nume, alături de încă doi din armata britanică. În gropile comune au fost găsite aproape 6.000 de obiecte, mai ales legate de echipament, muniție și uniformă, dar și obiecte personale: un portofel cu monede otomane, o fiolă de iod, o periuță de dinți, brichete, pipe, un stilou Empire perfect păstrat, deși curbat ca un crenvurști. S-a descoperit chiar un bilet de tren de carton (5 cm) – călătoria de întoarcere – rămas nefolosit, din portul Fremantle până la Perth, găsit îndoit într-o tașcă pentru masca de gaze. Câțiva soldați purtau mici talismane despre care e ușor de presupus că fuseseră primite de la părinți, logodnice sau soții. Două exemple apar în raportul final: primul, o maimuțică de 2 cm, sculptată în lemn sau într-o rășină specială, cu o mână la creștet și una pe genunchi, și cu o gaură de prindere la ceafă; al doilea, o svastică de argint cu o gaură de prindere în centru. Câteva obiecte recuperate de arheologi sunt, în mod excepțional, direct legate de dragoste. Un inel de aur, găsit pe degetul unui schelet, este inscripționat pe interior „*from Aunt Julie 1910*“ – fără legătură cu romanul peruan al lui Vargas Llosa. S-a mai găsit o mică insignă de tip *boomerang sweetheart*, destul de comună printre soldații australieni, inscripționată cu cuvintele „*return to me*“. Cel mai important obiect pentru tema noastră este o punguță de piele (4 × 5 cm), cusută de mână, în formă de inimă. Înăuntrul ei se găseau o cruciuliță de aur, un crucifix de alamă, urmele unei fotografii practic complet descompuse și o altă inimă de piele, cusută pe margine de jur împrejur.

Și aceasta a fost desfăcută, cusătură cu cusătură, în laborator. Înăuntru se mai păstrau fibre de hârtie – dintr-o scrisoare? – și fragmente minuscule ale unei bucle de păr.

În săpăturile arheologice de dinainte de începerea canalului Sena–Europa de Nord s-a găsit în 2012, nu departe de Beauvais, un mormânt al unui infanterist din Primul Război Mondial (adică *un poilu de la Grande Guerre*). Omul nu fusese aruncat într-o groapă de obuz, ci într-una special făcută de camarazii lui, marcată cu o cazma militară. Infanteristul, din Batalionul 121 *chasseurs à pied*, a murit la sfârșitul lunii august 1918, într-un baraj de artilerie germană. Corpul lui a fost adunat într-o foaie de cort, împreună cu plăcuța de identificare. Din câte văd în raport, nimic din oasele lui nu mai era în conexiune anatomică, afară de mâna stângă. Pe inelarul acestei mâini se afla un inel de tip „solitar“, dar din bronz, și de damă. E clar că tocmai acest cadou, făcut de femeia lui înainte de plecarea pe front, i-a făcut pe camarazi să-i recunoască mâna. În mormânt au fost găsite și gamela lui, lingura, o busolă, câțiva nasturi recuperați de francez ca suvenir de la o uniformă bavareză și, lucru rar, o pușcă-mitralieră Chauchat 1915, tipică pentru armata franceză (și unul din numele cele mai memorabile din *Muntele vrăjit*). După săpătura arheologică, oasele au putut fi reînmormântate în prezența urmașilor lui.

Ar fi de menționat aici o altă descoperire, făcută în Alsacia în 2010, și anume adăpostul militar Kilian, din Carspach (Haut-Rhin). E vorba de o galerie din prima linie a frontului german, cu sobițe de fontă, electricitate și telefon. Prăbușită sub tirul de artilerie francez în martie 1918, galeria a devenit mormântul a 21 de soldați germani, cu pistoalele lor, borcănelele de muștar, binoclurile, pipele și ulcioarele. Din cele șapte inele descoperite pe degetele lor, doar unul – cel mai simplu ca design – ar putea avea legătură cu logodna sau căsătoria. Restul sunt inele patriotice. Unele sunt inele ale fraților de arme – așa-numitul inel *Waffenbrüderschaft*. Altele sunt produse chiar de soldați, și aparțin artizanatului tranșeelor, care abia

acum începe să fie studiat serios: inele de cupru sau aluminiu purtând o imagine a decorației Crucea de Fier, una din ele emailată cu galben. Câteva au fost cumpărate înainte de plecarea pe front. Armata germană avea restricții mai severe privind confecționarea de inele din gloanțe, deci descoperirea e cu atât mai interesantă pentru istoricii vieții de front.

Cele mai recente situri pe care le amintesc în acest catalog sunt lagărele de concentrare, a căror cercetare a devenit o ramură de sine stătătoare a arheologiei contemporane (săpături la Buchenwald, Sobibór și altele). Lagărul de concentrare Sachsenhausen a fost construit în 1936 chiar la periferia Berlinului, în timp ce Jocurile Olimpice se desfășurau la doi pași. Extins după 1938, a fost apoi refolosit de sovietici ca loc de detenție câțiva ani după 1945, apoi de armata RDG. Înainte de lucrările de construcție a unui muzeu, s-a putut investiga o mare groapă de gunoi (cam 30 m × 6 m), care fusese identificată deja în anul 2000 prin cercetări geofizice, și din care provin literalmente tone de obiecte. Din păcate, arheologii nu au putut săpa ei înșiși, dar li s-a permis timp de o lună accesul la tot ce fusese scos, cu excavatorul, din această groapă. Evident, asta înseamnă că nu s-au putut face observații stratigrafice, care ar fi fost cu atât mai necesare cu cât situl a fost, cum ziceam, refolosit, și pentru că gunoiul provenea probabil atât de la prizonieri, cât și de la temnicerii lor. În orice caz, multe dintre piese au putut fi sortate corespunzător, și multe obiecte de la deținuți au fost recuperate, de la jucării la piepteni, toate improvizate. Iar una din piesele descoperite la Sachsenhausen este o mică inimă de lemn, sculptată corect, deși, evident, cu unelte rudimentare.

La Muzeul din Auschwitz se află azi mai mult de zece mii de recipiente de bucătărie, folosite în lagăr pentru apă și mâncare. În 2016, fundul dublu al unei căni emailate a cedat și s-a desprins de corpul ei, făcând să iasă la iveală un inel de aur și un mic colier, făcute în Polonia în anii 1920. Nu e sigur că acest inel sau inima de lemn de mai sus vorbesc despre iubire, dar mai mult de-atât nu ne putem apropia arheologic de sentimentele celor dispăruți. Auschwitz-Birkenau e

și singurul lagăr unde au fost descoperite documente îngropate. Uneori întâmplător, alteori în urma unor cercetări, au fost găsite în vreo zece locuri documente ascunse în anii de funcționare a lagărului nazist, printre care mai multe jurnale în idiș (numite de obicei în publicații „sulurile de la Auschwitz“). Ultimul dintre ele a fost găsit în 1980 lângă crematoriul III de la Birkenau de către un student care curăța locul de vegetație. Hârtiile umede, aproape ilizibile, se aflau într-un termos cu capac galben, care stătuse îngropat 35 de ani într-o tașcă de piele. Ele cuprindeau de data asta scrisoarea, în greacă, a lui Marcel Nadjary (Natzari), membru într-un *Sonderkommando* – un detașament de muncă însărcinat cu manipularea cadavrelor. Autorul însuși, care a supraviețuit și și-a publicat memoriile mai târziu, nu pomenește nicăieri manuscrisul cu testamentul lui, îngropat cândva la Birkenau. Textul a fost descifrat abia în 2013 printr-o prelucrare digitală, relativ nesofisticată, a fotografiilor. Îl amintesc aici din cauza unei observații foarte subiective. Când citești însemnările din lagăr ale acestor oameni, ceea ce te face să plângi nu sunt, cred, atrocitățile pe care ele le consemnează. Astea de obicei te îngheață. Ceea ce îți învinge rezistența sunt referințele, ici-colo, la familia sau prietenii aflați departe, așa cum amintește Nadjary de sora lui mai mică, Nelli. Sau de Smaro, iubita lui, căreia nu uită să-i mulțumească pentru pachetele pe care i le trimitea într-un lagăr de tranzit de lângă Atena. Aceste pachete ne dau lovitura. Solidaritatea, rememorată în condiții de criză – și recuperată (aproape) arheologic –, nu este poate lucrul cel mai emoționant de-acolo, dar e lucrul în voia căruia emoția se poate lăsa.

# Concluzie

Am dovedit ceva? Nu.

Oricât de plăcut ar fi să forțezi uși deschise, nu era nevoie de o carte care să demonstreze că oamenii au iubit și în trecut – cu chiu și vai sau cu asupra de măsură. Pe alocuri, am ilustrat, cu obiecte scoase din pământ, că lumea iubește în timpuri sau locuri pe care textele literare nu le documentează. Dar textele, chiar și atunci când vorbesc despre materiale, nu ne pot da decât o copie de vorbe a lor. Iar atunci a ilustra arheologic ceea ce știm deja, deși din alt unghi, din sursele scrise, nu e redundant. O nouă demonstrație la o problemă deja demonstrată păstrează totuși o utilitate internă în știința din care provine, a cărei elasticitate o testează și o stimulează în continuare. Și orice disciplină acumulează pe de-o parte rezultate și date noi, iar pe de alta metode noi. În orice caz, caracterul descriptiv, de catalog, al cărții a fost asumat de la început. Cataloagele nu vin, prin definiție, cu inovații, deși creează instrumente de lucru pentru alte demonstrații, sau expun osatura argumentelor – ambele scopuri acceptabile, cred, pentru orice autor. Termenul de catalog mi se pare aplicabil pentru că am renunțat de la început la utilizarea unui cadru teoretic. Mare greșeală, această renunțare! Atâta efort ca să adun materialul, și mă opresc aici, în loc să arunc deasupra un praf de Barthes sau de Derrida care ar fi făcut deodată catalogul ăsta să intre – cine știe? – în categoria cărților de spirit.

Am avut de multe ori în minte scriind acest volum un citat din Keyserling: „Eruditul este omul esențialmente superficial. Și, cel mai adesea, el este chiar esențialmente obtuz“. Nu mi-am pus, scriind, niciodată serios întrebarea: oare oamenii chiar s-au iubit din cele mai vechi timpuri? De câteva ori m-am întrebat totuși, cu mare îngrijorare: oare nu cumva textele astea încep să semene cu ale unui erudit? Speranța mea este că am recuperat din gastronomia fină a eruditilor ceva

material pentru o pâine zilnică. Miza era, aici, o știință care nu delectează, nici nu face o reclamă inutilă unor feluri scumpe – ci hrănește. O altă speranță a mea este că volumul ar putea intra în categoria celor care au măcar meritul că-l fac pe cititor să petreacă timp în vecinătatea unei teme importante. Uneori, asta e suficient ca să te facă mai bun, ca statul la soare.

În vara anului 2017, la câteva zile după discuția de la editură în care am propus ca temă a cărții arheologia iubirii, am plecat pe șantier la Histria. De-abia ajuns acolo, am început să văd subiectul peste tot. E vorba totuși de un oraș grec din care cel mai bine păstrat monument sacru este templul dedicat Afroditei la mijlocul sec. 6 a.Chr. (s-a descoperit acolo și un fragment din vasul de piatră pentru apa sacră a Afroditei). Dincolo de asta, m-am uitat cu alți ochi, în muzeu, la minunata friză elenistică de marmură, înfățișând opt zei din panteonul clasic împreună cu Eros (și pe Helios pe laturile scurte), iar în materialele din săpăturile vechi la o placă de teracotă romană cu o scenă erotică. În timpul campaniei din 2018, când eram deja la jumătatea cărții, situl a răspuns corespunzător – în mormântul roman târziu pe care l-am descoperit împreună cu dr. Mircea Dăbâca, se aflau un bărbat și o femeie cu mărgele și inel, îmbrățișați, pe care îi studiem încă în vederea publicării. Ceea ce citim și ceea ce scriem structurează întotdeauna realitatea, ca în *Povestea fără sfârșit*.

Am ales să nu mă ocup decât de un aspect al iubirii, ca să nu dizolv un subiect prea vag și ca să am, cât de cât, loc de exemple. Chiar și-așa am lăsat pe-afară, îmi dau seama acum, capitole importante – despre prezența neașteptată a femeilor din castrele romane, despre Hadrian și Antinous, despre extraordinara tandrețe a cuplurilor reprezentate pe sarcofagele etrusce (precum cel din fig. 1). Sau, în altă cheie, despre participarea științifică, de multe ori trecută sub tăcere, a soțiilor lui Schliemann, Wooley sau Wheeler (toți trei pomeniți în capitolele anterioare) la cariera și șantierele lor. Aș încheia acum cu un exemplu de iubire care deschide calea pentru o altă carte. E vorba tocmai de una din acele situații pe care le-am exclus

până acum, fiind vorba de sentimente de alt tip decât cele erotice – în cazul de față, dragostea pentru copii.

O inscripție în cărbune, categorie extrem de rară, a fost găsită cândva într-o cămăruță (zisă nr. 10) din Via della Fortuna de la Pompei (adresa exactă este insula 4 din *regio* VII). Inscripția spunea că „Iuvenilla s-a născut sâmbătă, pe 2 august, în a doua oră a serii". Alături era desenat un nou-născut. Genul ăsta de inscripție este extraordinar de perisabil, și de altfel literele s-au șters la câteva zile după descoperire. Ca inscripția să ni se fi păstrat, ea trebuie să fi fost făcută în chiar ultimul an al Pompeiului; cum erupția era datată pe 24 august, s-a dedus că Iuvenilla s-a născut cu numai trei săptămâni înainte ca vulcanul să îngroape orașul. În toamna lui 2018 însă, directorul Parcului Arheologic Pompei a anunțat descoperirea, în Casa con Giardino (*regio* V), a unei alte inscripții, tot în cărbune, datată în stil roman în a șaisprezecea zi înainte de calendele lui noiembrie, adică 17 octombrie. Nici ea nu cuprinde vreun indiciu referitor la an, însă, urmând raționamentul de mai sus, trebuie să fie vorba tot de anul erupției – 79 p.Chr. Asta ar fi deci o dovadă clară că erupția a avut loc ceva mai târziu, nu în august, așa cum s-a crezut secole de-a rândul pe baza textului lui Pliniu cel Tânăr, ci spre sfârșitul lui octombrie. Presa internațională a trâmbițat această descoperire care rescrie istoria, fără, am impresia, să convingă pe cineva că lucrul e mai mult decât o curiozitate. Pentru mine, care întâmplător tocmai mă îndeletniceam cu inscripțiile de la Pompei, primul gând când am aflat de această descoperire a fost destul de neașteptat: că asta îi dă Iuvenillei mai multe șanse să fi supraviețuit. În loc să aibă trei săptămâni, ea ar fi avut la momentul erupției două luni și jumătate, ar fi fost mai puternică și ar fi rezistat mai ușor în timpul fugii cu părinții ei din dezastrul pompeian. Asta indiferent că au fugit în prima zi – când *lapilli* s-au adunat peste oraș într-un strat de 3 m, fără să-i împiedice totuși pe majoritatea locuitorilor să fugă, fie în a doua zi, și mai grea, care i-a prins pe cei care rămăseseră. Chiar mai importantă decât o carte despre iubirea pasională (*éros* sau cum mai vor să o numească

anticii și modernii) ar fi fost poate, ziceam, o carte despre arheologia iubirii adulților pentru copii. Atâta că, în ordine (crono)logică, prima trebuia neapărat să vină înaintea celei de-a doua.

Jean Baudrillard spune undeva unul din acele lucruri banale care cuprind o tonă de adevăr: că, până la urmă, antichitățile sunt frumoase pentru că au supraviețuit. Acest argument concis are o aplicabilitate foarte largă – de exemplu, explică imediat de ce orice restaurare abuzivă e o greșeală. N-are sens să reconstruiești un templu antic al Afroditei din betoane, cum s-a mai făcut prin Orient, încorporând, ca justificare, cele două-trei fragmente de coloane și arhitrave recuperate la fața locului. Aș vrea aici să pot reformula postulatul lui Baudrillard astfel: dacă putem găsi fie și numai o urmă a iubirii, înseamnă că iubirea a supraviețuit întreagă.

# Bibliografie

Bibliografia e zona crepusculară a oricărei cărți. Notez aici câteva publicații ce cuprind materialul arheologic și două-trei titluri mai importante pentru argumentația mea, preferându-le pe acelea care, la rândul lor, au cele mai multe trimiteri la literatura de specialitate. O bibliografie minimală, cum se zice când ții morțiș să nu se piardă din vedere că ai răsfoit mai multe cărți, nu doar pe-astea.

*Introducere și concluzie* Speculații moderne despre dragoste ca obiect de studiu din perspectivă sociologică, filozofică și teologică: D. de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, Univers, București, 2000 (*L'amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1939); R. Barthes, *Discursul îndrăgostit*, Polirom, Iași, 2018 (*Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977); P. Sorokin, *The Ways and Power of Love*, Beacon, Boston, 1954; E. Fromm, *The Art of Loving*, Harper & Row, New York, 1956; C.S. Lewis, *Despre minuni. Cele patru iubiri. Problema durerii*, Humanitas, București, 1997 (cuprinde traducerea volumului *The Four Loves*, Harcourt, New York, 1960); J. Goody, „Love, Lust and Literacy", în J. Goody, *Food and Love: A Cultural History of East and West*, Verso, New York, 1998, 96–126; A. Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies*, Polity, Cambridge, 1992. Diferențe între concepte antice și moderne: C. Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Belin, Paris, 1996; P. Ludwig, *Eros and Polis*: *Desire and Community in Greek Political Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002. Context pentru *éros*/*agápe* (*amor*/*caritas*): C. Osborne, *Eros Unveiled: Plato and the God of Love*, Clarendon Press, Oxford, 1994. Tradusă în românește la mult timp de la apariția ei în anii 1930, A. Nygren, *Eros și agape: Prefaceri ale iubirii creștine*, Humanitas, București, 2019 prezintă o luptă de clasă mai ascuțită decât e cazul între o dragoste pasională

văzută ca iremediabil egoistă, interesată, și o iubire religioasă, a generozității și jertfei. Friza de la Histria: M. Alexandrescu-Vianu, *Les statues et les reliefs en pierre*, Histria, IX, Editura Enciclopedică, București, 2000.

*Cap. 1* General, D. Baffier, *Les derniers Néandertaliens: Le Châtelperronien* (de –36.000 à –30.000 ans), La Maison des Roches, Paris, 1999; B. Vandermeersch, B. Maureille (eds), *Les Néandertaliens: Biologie et cultures*, Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2007. O sinteză care merge mult dincolo de ce-și propune în titlu este S. Johansson, „The Talking Neanderthals: What do Fossils, Genetics and Archeology Say?“, *Biolinguistics* 7, 2013, 35–74. Despre hibridizare, K.J. Herrera *et al.*, „To what Extent did Neanderthals and Modern Humans Interact?“, *Biological Reviews of the Cambridge Philosophical Society* 84 (2), 2009, 245–257. Detalii-cheie din text: A. Leroi-Gourhan, „Shanidar et ses fleurs“, *Paléorient* 24.2, 1998, 79–88; D.L. Hoffmann *et al.*, „U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art“, *Science* 359.6378, 23 feb. 2018, 912–915; J. Jaubert *et al.*, „Early Neanderthal Constructions Deep in Bruniquel Cave in Southwestern France“, *Nature* 534, 2016, 111–114. Peștera cu Oase: Q. Fu *et al.*, „An Early Modern Human from Romania with a Recent Neanderthal Ancestor“, *Nature* 524, 2015, 216–219.

*Cap. 2* Scheletele de la Hasanlu au fost publicate târziu și foarte sumar, O.W. Muscarella, „The Hasanlu Lovers“, în R.B. Koehl (ed.), *Amilla: The Quest for Excellence: Studies Presented to Guenter Kopcke in Celebration of His 75th Birthday*, INSTAP Academic Press, Philadelphia 2013, 345–350. Pentru *the baby*, M. Danti, „The Hasanlu (Iran) Gold Bowl in Context: All That Glitters…“, *Antiquity* 88, 2014, 791–804. Contextul arheologic mai larg, O.W. Muscarella, „The Excavation of Hasanlu: An Archaeological Evaluation“, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 342, 2006, 69–94. Pentru Valdaro: datele originale de săpătură, D. Castagna *et al.*,

„Studio preliminare sulle sepolture neolitiche del territorio mantovano: i casi di Mantova, Bagnolo San Vito e San Giorgio“, *Rivista di Studi Liguri* 77–79, 2011–2013, 339–352 și E.M. Menotti (ed.), *La sepoltura preistorica così detta „Amanti di Valdaro“*, Museo Archeologico Nazionale di Mantova, Mantova, 2014. Investigații tehnice, C. Corti *et al*., „On the Use of Trace Elements in Ancient Necropolis Studies: Overview and ICP-MS Application to the Case Study of Valdaro Site, Italy“, *Microchemical Journal* 110, 2013, 614–623. Cea mai bună privire de ansamblu, P. Geller, *The Bioarchaeology of Socio-Sexual Lives*, Cham, Springer, 2017 (mai ales 90–99). Pentru Xagounaki, W. Parkinson *et al*., „Diros in Context: Alepotrypa Cave and Ksagounaki Promontory in the Neolithic Period“, în A. Sarris *et al.* (eds), *Communities, Landscapes, and Interaction in Neolithic Greece*, International Monographs in Prehistory, Ann Arbor, 2017. Exemplul de la Çatalhöyük în I. Hodder, *The Leopard's Tale: Revealing the Mysteries of Çatalhöyük*, Thames and Hudson, New York, 2006. Despre sfârșitul Epocii Bronzului, E. Cline, *1177 B.C.: The Year Civilization Collapsed*, Princeton University Press, Princeton, 2014. Femeia din *ludus gladiatorius*: G. Fiorelli (ed.), *Pompeianarum antiquitatum historia*, vol. I, Napoli, 1860, 212–217 (în italiană, chiar dacă titlul volumului e în latină). Femeile (?) din Casa del Criptoportico, V. Spinazzola, „Di un gruppo di fuggiaschi sepolti nella cenere, e di alcune impronte che se ne trassero“, *Notizie degli scavi di antichità* XI, 1914, 257–263. Incinerarea văduvei supraviețuitoare (*satī* în India): C. Weinberger-Thomas, *Cendres d'immortalité: La crémation des veuves en Inde*, Seuil, Paris, 1996.

*Cap. 3* Multe din documentele pe care le discut apar în H.D. Betz, *The Greek Magical Papyri in Translation, including the Demotic Spells*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, dar important este și J. Gager, *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, Oxford University Press, New York, 1992 cu contextul din Chr.A. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.,

1999. Alte culegeri de texte cu comentarii și note mai mult sau mai puțin detaliate: A.S. Hunt, *Select Papyri*, vol. I: *Private Documents*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1932; A.G. McDowell, *Village Life in Ancient Egypt: Laundry Lists and Love Songs*, Oxford University Press, New York, 1999; J. Rowlandson, R. Bagnall, *Women and Society in Greek and Roman Egypt: A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998; R.S. Bagnall, R. Cribiore, *Women's Letters from Ancient Egypt, 300 BC–AD 800*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.

*Cap. 4* General despre harta Câmpului lui Marte, M. Tafuri, *La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980. Despre Ledoux, M.J. Bueno, „Le Panopticon érotique de Ledoux", *Dix-Huitième Siècle* 22, 1990, 413–421; P. Singley, „The Anamorphic Phallus within Ledoux's Dismembered Plan of Chaux", *Journal of Architectural Education* 46.3, 1993, 176–188. Planul tradițional al forumului: M. Spannagel, *Exemplaria Principis: Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*, Verlag Archäologie und Geschichte, Heidelberg, 1999. Săpăturile noi din Forumul lui Augustus publicate de E. La Rocca, „La nuova immagine dei Fori Imperiali", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 108, 2001, 171–213 și comentate de Á. Ventura Villanueva, „El «Forum Augustum»: reflexiones sobre su configuración arquitectónica y su funcionalidad judicial", *ROMVLA* 5, 2006, 59–84. Încărcătura erotică a forumului, B. Kellum, „The Phallus as Signifier: The Forum of Augustus and Rituals of Masculinity", în N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, 170–183.

*Cap. 5* Pentru fiecare din personajele mitologice discutate o sursă esențială rămân articolele corespunzătoare (multe peste o sută de pagini – Heracle, peste trei sute) din enciclopedia în 16 volume Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

(LIMC), Zürich și München (1981–1999; un *Supplementum* a apărut în 2009). Dincolo de LIMC, monografiile cu cea mai riguroasă inventariere a monumentelor sunt cele de limbă germană, de ex. K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, R. Habelt, Bonn, 1960, F. M. Schoeller, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, R. Oberkirch, Freiburg, 1969, F. Brommer, *Theseus: Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982, S. Kansteiner, *Herakles: Die Darstellungen in der Großplastik der Antike*, Böhlau, Köln, 2000 etc. Perspectiva arheologică asupra ceramicii de *sympósion*, K.M. Lynch, *The Symposium in Context: Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton, 2011. O introducere accesibilă în lumea vaselor grecești este J. Boardman, *The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures*, Thames and Hudson, New York, 2001. Despre cât de surprinzătoare poate fi această lume o arată azi Fr. Lissarrague în numeroase publicații ale sale, de exemplu *Vases Grecs: Les Athéniens et leurs images*, Hazan, Paris, 1999.

*Cap. 6* O inventariere sintetică, dar încă esențială, a monumentelor aparține lui K. Wessel, „Adam und Eva“, în K. Wessel *et al.* (eds), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, vol. I, Hiersemann, Stuttgart, 1963. Pentru senzaționala catacombă din via Dino Compagni, A. Ferrua, *Catacombe sconosciute: Una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina*, Nardini, Firenze, 1990. Iconografia Hesperidelor, I. McPhee, „Hesperides“, LIMC V, 394–406, Zürich, 1990. *Vita Adae et Evae* este tradusă în engleză între alții de M.D. Johnson, *Life of Adam and Eve: A New Translation and Introduction,* în J.H. Charlesworth (ed.), *The Old Testament Pseudepigrapha*, ediția a II-a, vol. II, Hendrickson, Peabody, Mass., 2011, 249–226. Grădini persane: Chr. Tuplin, *Achaemenid Studies*, Historia Einzelschriften, F. Steiner, Stuttgart, 1996 (mai ales cap. 2) și C. Mitchell, „A Paradeisos at Ramat Rahel and the Setting of Zechariah“, *Transeuphratène* 48,

2016, 77–91. Pentru Peștera Patriarhilor, un articol serios în ciuda titlului de ziar este N. Miller, „Patriarchal Burial Site Explored for First Time in 700 Years: Twelve-Year-Old Girl Lowered into Cave of Machpelah“, *Biblical Archaeology Review* 11.3, 1985, 26–43. Göbekli Tepe în context anatolian, I. Hodder, L. Meskell, „A «Curious and Sometimes a Trifle Macabre Artistry»“, *Current Anthropology* 52. 2, 2011, 235–263.

*Cap. 7* Pentru Halicarnas, esențiale sunt cele 7 volume publicate de danezi despre săpăturile lor din 1966–1977 în seria *The Maussolleion at Halikarnassos,* Aarhus University Press, Aarhus, mai ales vol. I, F. Højlund *et al.*, *The Sacrificial Deposit*, 1981; vol. IV, K. Jeppesen, *The Quadrangle: The Foundations of the Maussolleion and its Sepulchral Compartments*, 2000; vol. V, K. Jeppesen, *The Superstructure: A Comparative Analysis of the Architectural, Sculptural, and Literary Evidence*, 2002; și vol. VI, J. Zahle *et al.*, *Subterranean and Pre-Maussollan Structures on the Site of the Maussolleion: The Finds from the Tomb Chamber of Maussollos*, 2004. O sinteză recentă: W. Hoepfner, *Halikarnassos und das Maussolleion*, P. von Zabern, Darmstadt–Mainz, 2013. Pentru Taj Mahal: datele de săpătură în Archaeological Survey of India, *Mehtab Bagh – A Development Plan*, ASI 1996 și E. Moynihan (ed.), *The Moonlight Garden: New Discoveries at the Taj Mahal*, Arthur M. Sackler Gallery, Washington, D.C., 2000. Contextul islamic, W. E. Begley, „The Garden of the Taj Mahal: A Case Study of Mughal Architectural Planning and Symbolism“, în J.L. Wescoat, Jr. și J. Wolschke-Bulmahn (eds), *Mughal Gardens*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1996, 213–237.

*Cap. 8* Printre volumele care citează, comentează și contextualizeză graffiti de la Pompei sunt A. Varone, *Erotica pompeiana: Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei*, „L'Herma“ di Bretschneider, Roma, 1994 și T.K. Hubbard (ed.), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Wiley Blackwell, Chichester, 2014 (mai ales capitolul lui C.A. Williams, „Sexual Themes

in Greek and Latin Graffiti", 493–508); important este și S. Levin-Richardson, „*Facilis hic futuit*: Graffiti and Masculinity in Pompeii's «Purpose-Built» Brothel", *Helios* 38.1, 2011, 59–78. Raportat la artele vizuale, A. Dierichs, *Erotik in der römischen Kunst*, P. von Zabern, Mainz, 1997. Pentru Norvegia, esențial este J.E. Knirk, „Love and Eroticism in Medieval Norwegian Runic Inscriptions", în J. Krüger *et al.* (eds), *Die Faszination des Verborgenen und seine Entschlüsselung: Beiträge zur Runologie, skandinavistischen Mediävistik und germanischen Sprachwissenschaft*, Walter de Gruyter, Berlin, 2017, 217–223.

*Cap. 9* Discuție a prezenței nordice la Basarabi, V. Agrigoroaei, „Vikingi sau ruși. Noi cercetări asupra complexului de la Basarabi-Murfatlar", *Apulum* XLIII/2, 2006, 25–43; despre Basarabi, sintetic, și F. Curta, „The Cave and the Dyke: A Rock Monastery on the Tenth-Century Frontier of Bulgaria", *Studia Monastica* 41.1, 1999, 129–149, iar în contextul arheologiei românești, O. Damian *et al.*, „Complexul rupestru de la Murfatlar-Basarabi la jumătate de secol de la descoperire. Considerații arheologice", *Materiale și cercetări arheologice* V, 2009, 117–158. Reevaluarea antropologică a scheletelor în A. Soficaru *et al.*, „Date antropologice privind materialul osteologic de la Murfatlar-Basarabi", *Materiale și cercetări arheologice* V, 2009, 159–188. Pentru Nufăru, O. Damian, M. Vasile, „Varangians Nearby the Danube Delta. About an Archaeological Discovery in the Byzantine Fortress at Nufăru, Tulcea County", *Studii și cercetări de istorie veche și arheologie* 62.3–4, 2011, 275–290. Se poate consulta și F. Pintescu, „Présences de l'élément viking dans l'espace de la romanité orientale en contexte méditerranéen", *Studia Antiqua et Archaeologica* 8**,** 2001, 257–272.

*Cap. 10* Monografia esențială este K. Deagan, J.M. Cruxent, *Archaeology at La Isabela: America's First European Town*, Yale University Press, New Haven, 2002; unele detalii în plus în E. Ortega, J. Guerrero, *La Isabela y la arqueología en la ruta de Colón*,

Universidad Central del Este, San Pedro de Macorís, 1988. Mormintele expediției lui Columb au fost publicate doar parțial, B. Chiarelli, F. Luna Calderón, „The Excavations of La Isabela, the First European City of the New World“, *International Journal of Anthropology* 2.3, 1987, 199–209, dar sunt în curs de reevaluare, V. Tiesler *et al.*, *La Isabela: Histological and biomolecular approaches*, Supplement of the 4th Symposium on Biomolecular Archaeology, Copenhagen, 2010.

*Cap. 11* Scrisorile lui Gertrude Bell referitoare la arheologie sunt adunate în *A Woman in Arabia: The Writings of the Queen of the Desert*, edited by G. Howell, Penguin, New York, 2015, mai ales capitolul „The Archaeologist“, 40–58. Scrisorile de la București în *The Earlier Letters of Gertrude Bell*, collected and edited by Elsa Richmond, Liveright, New York, 1937. Sintetic despre Bell, J.M. Asher-Greve, „Gertrude L. Bell, 1868–1926“, în G.M. Cohen, M. Joukowsky (eds), *Breaking Ground: Pioneering Women Archaeologists*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004, 142–197 (în același volum există capitole foarte bune despre alte femei în arheologie, inclusiv Kathleen Kenyon). Bell și arheologia: P. Collins, C. Tripp (eds), *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford University Press, Oxford, 2017, toată partea a II-a, „Gertrude Bell and Archaeology“, 45–124 (cuprinzând capitole de M. Jackson pentru Bell în Asia Mică, L. Cooper, Bell în Assur și R.W. Haddon, Bell și arheologia islamică). Mai general, L. Cooper, *In Search of Kings and Conquerors: Gertrude Bell and the Archaeology of the Middle East*, I.B. Tauris, London, 2016. În românește s-a tradus G. Howell, *Regina deșertului: O femeie în Arabia*, Corint, București, 2016, fără interes pentru partea de arheologie, dar cu câteva pagini despre sejurul la București.

*Cap. 12* Memoriile de șantier: A. Christie, *Come, Tell Me How You Live: An Archaeological Memoir*, Collins, London, 1946; câteva pagini despre arheologie apar și în A. Christie, *An Autobiography*,

Collins, Glasgow, 1977. Cea mai cuprinzătoare abordare a legăturii ei cu arheologia e colecția de eseuri din C. Trümpler (ed.), *Agatha Christie und der Orient: Kriminalistik und Archäologie*, Begleitband zur Ausstellung in Essen u.a., Ruhrlandmuseum, Essen, 1999. Monografie despre soțul ei, H. McCall, *The Life of Max Mallowan: Archaeology and Agatha Christie*, British Museum Press, London, 2001. În contextul săpăturilor arheologice în Orient, W. Stiebing, *Uncovering the Past: A History of Archaeology*, Oxford University Press, Oxford, 1993. Satira clasică anti-arheologie (a unui bun arheolog) menționată în acest capitol este a lui P. Bahn, *The Bluffer's Guide to Archaeology*, Ravette, Horsham, 1989.

*Cap. 13* Esențial pentru redescoperirea sculpturii grecești, E. Prettejohn, *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, I.B. Tauris, London, 2012, iar pentru recuperarea modernă a artei Antichității în general, C. Green, J. M. Daehner, *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011. Pentru de Chirico, mai ales M.R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, Merrell, London, 2002, S. Loreti, „The Avant-garde Classicism of Giorgio de Chirico", în L. Kouneni (ed.), *The Legacy of Antiquity: New Perspectives in the Reception of the Classical World*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013, 184–215 și P. Baldacci, „Le classicisme chez Giorgio de Chirico, théorie et méthode," *Cahiers du Musée National de l'Art Moderne*, 11, 1983,18–31.

*Cap. 14* Sursele primare: W. Jensen, *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück*, C. Reissner, Dresden, 1903, S. Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva"*, H. Heller, Wien, 1907, E. Brabant *et al.* (eds), *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi*, vol. I: 1908–1914, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1993. Corespondența cu Jensen, cu un bun comentariu, J. Fletcher, „Gradiva: Freud, Fetishism, and Pompeian

Fantasy“, *The Psychoanalytic Quarterly* 82.4, 2013, 965–1011. Pentru basorelief, F. Hauser, „Disiecta membra neuattischer Reliefs“, *Jahresheft des Österreichischen archäologischen Institutes* 6, 1903, 79–107. O expoziție dedicată lui Freud cu un catalog neașteptat de generos cu arheologia: C. Tögel, *Sigmund Freud: Stationen eines Lebens: Katalog zur Ausstellung im Sigmund-Freud-Zentrum des Fachkrankenhauses Uchtspringe*, Uchtspringe, 2001. Freud și literatura, J.-B. Pontalis, „Avec la Gradiva“, în E. Gomez Mango, J.-B. Pontalis, *Freud avec les écrivains*, Gallimard, Paris, 2012, 201–222. Cele mai bune comentarii specifice sunt S. Bowdler, „Freud and Archaeology“, *Anthropological Forum* 7.3, 1996, 419–438 și J. Thomas, „Sigmund Freud's Archaeological Metaphor and Archaeology's Self-Understanding“, în C. Holtorf, A. Piccini (eds), *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009, 33–45.

*Cap. 15* Rapoarte de săpătură sau publicații care le valorifică direct – chiar dacă unele sunt încă prea recente ca rezultatele să fi fost analizate pe îndelete – sunt: P. Edmondson, *Finding Shakespeare's New Place: An Archaeological Biography*, Manchester University Press, Manchester, 2016; A. Coulaud, S. Sarrazin, „La découverte d'un Poilu sur le tracé du Canal-Seine-Nord-Europe“, *Archéothéma* 35, Archéologie de la Grande Guerre, Dijon, 2014, 30–33; M. Landolt (ed.), *Carspach (Haut-Rhin), Heidwiller (Haut-Rhin): „Lerchenberg“ et „Schönholz“: Au cœur des abris de la première position allemande pendant la Grande Guerre*, Rapport de fouille préventive, Archéologie Alsace, Sélestat, 2018, mai ales vol. I; C. Theune, „Historical Archaeology in National Socialist Concentration Camps in Central Europe“, *Historische Archäologie* 3, 2010, 1–14; L. Loe *et al.*, "*Remember Me To All": The Archaeological Recovery and Identification of Soldiers Who Fought and Died in the Battle of Fromelles, 1916*, Oxford Archaeology, Oxford, 2014; M. Signoli *et al.*, „Discovery of a Mass Grave of Napoleonic Period in Lithuania (1812, Vilnius)“, *Comptes Rendus Palevol* 3, 2004, 219–227.

Lucrarea de bază pentru femeile din armata lui Napoleon nu este, tragic, scrisă de un francez: T. Cardoza, *Intrepid Women: Cantinières and Vivandières of the French Army*, Indiana University Press, Bloomington, 2010.

# Credite fotografice

1: foto Frank Axelsson, detaliu (CC BY-SA 3.0)
2: foto José-Manuel Benito
3: foto Dagmar Holleman (CC BY-SA 4.0)
4: foto Marie-Lan Nguyen, detaliu (CC BY 2.5)
11: foto Carole Raddato, detalii (CC BY-SA 3.0)
12: foto Yann Forget, detaliu (CC BY-SA 3.0)
16: Rex Features / Shutterstock

# Table of Contents